LO TIPICAMENTE ESPAÑOL Y MANUEL DE FALLA

Memoria de Licenciatura

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

JUAN PUELLES LOPEZ

1971-72

Revisión y puesta al día por el autor: 2000-01

PROLOGO.-

Dice Xavier Rubert de Ventós en su 'Teoría de la sensibilidad' que "... tanto formalistas como expresionistas han creído encontrar en la música -en el arte por antonomasia- el mejor ejemplo de que el código o referencia externa de la obra al mundo no era más que un carácter accesorio y prescindible del arte"[i]. Pero obviamente Rubert trata de desmentir esta afirmación, declarándose de esta forma partidario de la concepción marxista del arte como reflejo antropomorfizador de la realidad. La música, mientras no se ha hecho abstracta (con la 'música concreta' de Schaeffer), no puede ser entendida, según Rubert de Ventós, como 'expresión pura' -lo que Diderot llamó "*imitation ... des accents de la passion*"- o como 'puro sonido'. Su figura no será, desde luego, un significado visual, como ocurre en el caso de la pintura o de la literatura, sino un significado auditivo, lo que Rubert llama una "*gestalt sonora*". Esta 'gestalt' es naturalmente una forma histórica, dado que han evolucionado las "*formas naturales de audición*" ; no obstante, se sigue oyendo y componiendo desde una cierta estructura auditiva: cuando se escucha una música que responde a otra estructura, el oído trata de adaptarla a la estructura propia. Por ejemplo: si escuchamos una música atonal o politónica, lo hacemos adaptándola a los esquemas tonales a que estamos habituados.

Naturalmente, esta afirmación no se puede aceptar sin reservas, y así tenemos a Adorno[ii], para el cual es ya imposible tolerar "... *la coexistencia llena de sentido de los opuestos*". El apartarse de la objetividad del arte contemporáneo (atonalidad en la música) no significa para él más que adoptar posiciones defensivas contra lo que él llama "*mercadería artística mecanizada*". ¿Tiene entonces sentido hablar del realismo y sus negaciones respecto a la música? La respuesta de Lukács[iii] es que se trata de una concepción falsa de 'realismo'. Algunos sectarios defensores del realismo socialista, en efecto, tienden a levantar la idea básica de una obra a una generalidad conceptual y a hallar en la verdad o falsedad de dicha idea el criterio del realismo musical. Como dice Lukács, "... *esto es inadmisible, pues aunque es posible formular conceptualmente el contenido de la objetividad indeterminada, ha de determinarse dentro de límites claros*". Un ejemplo de esto, que nos pone en contacto con el tema de este trabajo, lo constituye la opinión que sustenta Adorno acerca de Bartók[iv]. Según él, el arraigo en el arte popular se concibe tan abstractamente, que está a un paso de fundirse con el concepto

fascista de 'pueblo' o 'nación' ; y sólo se puede deducir de ello, según él, el abandono por parte de Bartók de la vanguardia musical. Los formalistas, por su parte, niegan a la objetividad indeterminada todo contenido conceptualmente captable. Lukács[v] opina que se puede buscar un *tertium datur*. Pues, en efecto, ninguna interpretación de la objetividad indeterminada es posible si ésta no se funda en el crecimiento orgánico de la forma a partir del contenido. El contenido básico de la objetividad indeterminada de Bartók es, en ese sentido, la lucha de lo humano contra la fuerza superior de lo antihumano en el período del nacimiento y la llegada del fascismo al poder. Su fuerza viva reside, por tanto, en su vinculación con el pueblo, y esta fuerza puede llevarse hasta una contraposición entre naturaleza e innaturaleza. Esta lucha, según Lukács, no se puede llevar hasta una conceptualidad abstracta para inferir luego de ella relaciones con la política cotidiana.

Las opiniones de Adorno a que Lukács se refiere en este ejemplo proceden de 'Dissonanzen', libro publicado en 1956. Estas declaraciones, sin embargo, no concuerdan con las emitidas en 'Filosofia de la nueva música', de 1948. En aquella obra se decía, en efecto, que en países (Europa meridional y oriental) en que la música no ha seguido el mismo ritmo evolutivo que en el resto de Occidente se ha podido emplear, "*sin deshonor*", un material tonal. Se refería Adorno a compositores como Janacek, Bartók y Falla[vi]. Este trabajo estudia precisamente a uno de esos compositores nombrados por Adorno: Manuel de Falla, nuestro músico más internacional. Sus composiciones, en efecto, pasan en muchos círculos por representar la esencia más intrínseca del pueblo español, lo 'típicamente' hispánico. Nos proponemos analizar hasta qué punto se acoplan tales calificativos a la obra de Falla. Para ello nos basaremos en el concepto de *lo tipico* tal como se encuentra desarrollado -para la estética general y para la música en particular- en la obra filosófica de los pensadores contemporáneos György Lukács y Theodor W. Adorno, Completaremos el análisis comparando el pensamiento de Falla, obtenido no sólo a partir de su obra teórica, sino contemplando igualmente el conjunto de su obra musical con el de algunos autores contemporáneos suyos, como son el compositor Béla Bartók (expresamente mencionado por Lukács y Adorno) y el dramaturgo Federico García Lorca.

A) MUSICA Y PARTICULARIDAD

1) La particularidad, categoría central de la estética

Según Lukács[vii], singularidad, particularidad y generalidad no son puntos de vista, sino rasgos esenciales de los objetos de la realidad objetiva, de sus relaciones y vinculaciones, "*... sin cuyo conocimiento el hombre no puede ni orientarse en su mundo circundante, ni dominarlo y someterlo a sus fines. La conexión de esas categorías es un proceso elemental determinado por la objetividad*". Es, en efecto, un principio de la esencia de las cosas que el acto de generalizar sea mucho más antiguo que el reconocimiento y la posición intelectual consciente de la generalidad. Cuando percibimos un objeto, no se nos presenta como conocido más que si no nos limitamos a comprobar espontáneamente sus rasgos comunes con otros objetos análogos, sino que además "*... inferímos que esos objetos tienen propiedades comunes, pertenecen al mismo grupo*". En ese proceso de generalización tiene un papel preponderante el trabajo, puesto que impone una captación más precisa de la objetividad. Una tal generalización eleva las palabras "*... a la altura de la conceptualidad*" y crea entre ellas conexiones que hacen de la frase el verdadero fundamento del lenguaje. Esto tiene lugar por pasos sucesivos, y cada vez se producen gradaciones más intensas que nos permiten captar la peculiaridad de la particularidad, prácticamente y en flexiones inmediatas sobre la práctica.

Para Hegel, el proceso de la generalización es un proceso de determinación, como sabemos, y así dice: "*Lo general tiene, según esto, una particularidad que tiene a su vez su disolución en una generalidad superior. Y no pierde su carácter de generalidad por el hecho de ser sólo relativamente general*". La peculiaridad, por tanto, se encuentra en una relación dialéctica de mutación recíproca con la generalidad, pero esa interacción dialéctica no anula en modo alguno su sustantividad como categoría. La particularidad no es, según Lukács, meramente una generalidad relativa, ni tampoco sólo un camino que lleva de la singularidad a la generalidad, sino la mediación necesaria entre la singularidad y la generalidad. Sin embargo, observa Lukács que en nuestras relaciones directas con la realidad tropezamos siempre directamente con la singularidad ; ¿representa esto acaso una contradicción? Evidentemente, no, pues Hegel la desmiente diciendo que

se presenta a menudo la necesidad de decir "*... qué cosa 'ésta' o qué Yo 'este' estoy mentando ; pero resulta imposible contestar a esa exigencia*". Con esto queda explicado el dilema; pero Hegel llama a estos hechos inexpresable, en su irracionalismo idealista, "*lo no-verdadero, lo irracional, lo meramente mentado*". El materialismo, en cambio, enfoca la cuestión desde otro ángulo: si concebimos singularidad, particularidad y generalidad como reflejos de la naturaleza objetiva de toda sociedad, entonces la indecibilidad de lo singular en su inmediatez no se nos presenta como signo de una existencia falsa e irracional, sino como "*... intimación a descubrir las relaciones que lleva a ellos a la particularidad y a la generalidad*". Así, por ejemplo, Feuerbach considera al ser sensible como ser permanente e inmutable para la consciencia sensible, con lo cual queda salvada la inmediatez.

De esta forma que acabamos de ver lo singular se convierte para el pensamiento y el conocimiento en objeto de un infinito proceso de aproximación, cuyo grado estará determinado por las necesidades y las posibilidades del pensamiento en cada estadio de la evolución histórico-social. El camino del pensamiento y del conocimiento consistirá entonces en una ininterrumpida oscilación arriba y debajo de la singularidad a la generalidad y viceversa. Esta interacción dialéctica estará medida por la particularidad. Distinto es el proceso en la esfera estética, pues en este caso la particularidad no se pone sólo como mediación entre la generalidad y la singularidad, sino que además actúa como centro organizador: es punto de partida y de llegada entre los correspondientes movimientos. Lukács insiste en esta diferencia entre 'mediación' y 'punto medio' o 'centro', pues para él con la aparición del hombre el centro cobra una posición particular en el sistema dinámico de las mediaciones, aunque sin afectar por ello a la objetividad básica de la intención de conjunto. Ese centro se distingue por dos características:

a) Importancia central de la evolución de las fuerzas productivas como fundamento de la evolución de las relaciones de producción como mediación entre sociedad humana y naturaleza.

b) El centro no es ya algo producido y dado por la realidad objetiva y que sólo en la reproducción intelectual aparece como puesto, sino que ya en su naturaleza objetiva es algo nuevo.

El sujeto de ese 'poner' no es el hombre singular, ni mucho menos su consciencia, sino la sociedad de cada caso en su conjunto. Esa esencia de la sociedad existe, se-

gún Lukács, independientemente de que la consciencia del hombre la capte o no la capte, y lo haga correctamente o falsamente. Por ejemplo, el aspecto mágico-religioso de la sociedad primitiva dio lugar a la Etica (particularidad como centro mediador entre el Derecho puramente objetivo (generalidad) y la Moral puramente subjetiva (singularidad). Pero volvamos a lo que particularmente nos interesa en este momento, es decir, a la Estética. Se dice generalmente que el mundo del arte es el mundo del hombre, con lo cual queda declarada la unidad de la subjetividad y la objetividad, el 'sujeto-objeto idéntico'. ¿Es cierto esto? Según Lukács, la respuesta a esta pregunta es tanto afirmativa como negativa; veamos por qué:

a) NO, porque un sujeto que realmente existe se encuentra siempre ante un mundo objetivo que existe con independencia de él, y es siempre el producto de éste, nunca el principio creador de su totalidad.

b) SI, porque la formación central de la esfera estética, la obra de arte, no puede entenderse de ese modo más que si en ella se realiza el máximo de subjetividad desplegada, "*depurada de mera particularidad*", con una objetividad máxima y junto con la aproximación también máxima a la realidad objetiva mediante su reflejo.

Por lo tanto, podemos definir la obra de arte como "*centro entre subjetividad y objetividad, como superación de los dos extremos, al realizar la obra de arte una unidad orgánica de la interioridad del hombre con su mundo externo*". Esta armonía no tendrá ni un carácter formal, ni se presentará con la pretensión de absoluto, como hace la hipóstasis. No es una realidad en sí, sino una realidad referida al hombre. La particularidad resulta, pues, la categoría central de la estética. Podemos caracterizar esta categoría en los puntos que siguen:

1. Naturaleza esencialmente <u>histórica</u> de la obra de arte: la insuperabilidad del *hic et nunc* de toda obra de arte muestra que no es posible que la domine la generalidad. Y como ese *hic et nunc* se convierte en portavoz de una fase histórico-social de la evolución de la humanidad, su singularidad no se ha conservado como tal.

2. "*La obra de arte como totalidad intensiva de las determinaciones relevantes para el nudo que conforma: el fundamento de la referenciabilidad que la sostiene no es ni general ni singular, sino concretamente determinado, o sea, particular*".

Como dice Lukács, "*... la ejemplaridad éticamente realizada estimula a los semejantes a actos análogos ; pero eso no altera en nada su naturaleza y su relación con la aspiración humana a realizar la propia completitud*". Esta es una de las necesidades sociales que satisfacen la totalidad intensiva de las obras de arte. Pero hay que señalar una diferencia: en la práctica ética se trata de una auténtica realización de la completitud, mientras que en estética se trata únicamente de un *reflejo de la realidad*, en el cual "*... la intención esencial en la elección y captación de los objetos está dirigida por la necesidad de completitud*".

3. Problema de lo **típico**[viii]: no es el arte el que crea lo típico, sino que meramente refleja hechos de la realidad que existen con independencia de él, de acuerdo con las necesidades sociales a que sirve Esto significa:

    a) Objetivamente: en la singularidad como tal se encuentran ya contenidos los momentos de su generalización.
    b) Subjetivamente: el hombre, con objeto de orientarse adecuadamente en su mundo circundante, se ve obligado a elaborar correctamente esas vinculaciones, su naturaleza, sus cualidad y su cantidad.

Dice Goethe: "*No hay individuos. Todos los individuos son también géneros: este o aquel individuo, el que quieras, es representante de toda una especie. La naturaleza no produce nunca un individuo único. Ella es algo único, ella es única; pero el individuo es frecuentemente muchos, una masa, innumerablemente presente*". Lo mismo que con la singularidad tomada en sí misma ocurre, según Lukács, con sus relaciones y los movimientos inmediatamente relacionados con ella. Pues no sólo hablamos de tipos humanos, sino también de situaciones típicas, de discurso típico, de relación típica, etc. En el caso del conocimiento de la realidad objetiva se produce una generalización máxima con la cual pueden citarse sólo un mínimo de tipos. En cambio, si la finalidad socialmente condicionada es el autoconocimiento del hombre, la tipificación cobra un carácter pluralista; por otra parte, "*... no se suprime, sino que se profundiza, la unidad del tipo con el individuo con el cual aparece en la vida*".

Pero en el terreno estético no se trata de explicitar la contraposición entre lo típico y lo atípico, sino más bien de la refiguración de la realidad para que refleje y conforme artísticamente su 'mundo' humano particular y unitario. Esta positividad estética produce, afirma Lukács, una conexión sistemática, una jerarquía entre los tipos a los que da forma, jerarquía que a su vez no puede separarse del suelo concreto cuyas peculiari-

dades se revelan en la obra de arte. La particularidad, por tanto, se manifiesta como la determinación específica de la tipicidad conformada de las obras de arte. "*El entero 'mundo' conformado está predispuesto a la imposición de la validez evocadora de la dialéctica del complejo típico*". Pero ésta no se produce por necesidad casual ; generalidad y singularidad se superan según el siguiente proceso: lo general aparece en la esfera estética como una fuerza importante de la vida, decisiva a menudo. Ahora bien ; el arte relaciona directamente con el hombre, con el destino de la humanidad, "*las fuerzas que subyacen objetivamente a dicha generalización*", con lo cual la generalidad queda superada en la particulandad. Como sabemos, la conciencia humana no ha desarrollado más que un solo órgano para el reflejo de la generalidad (y la singularidad): el lenguaje. Según Lukács, el lenguaje poético no es otra cosa que esta superación de que hablamos, realizada en aquel medio especifico. Pero esta dialéctica tiene lugar en forma específica en cada arte[ix]:

a) *Artes figurativas*: Todo lo interno queda unido en la indeterminación, y sólo lo externo puede cobrar una objetividad determinada. Por eso la conformación de lo externo sólo puede producir una superación de la singularidad en la particularidad; pero la generalidad no desaparece por ello totalmente del mundo visible.

b) *Arquitectura*: En su 'mundo' no puede darse ninguna singularidad en sentido estricto, pues está dominado por la generalidad. Su acción estética consiste en la contraposición de las fuerzas generales y su superación "*sensible y significativa*" en la unidad. Pero aquí interviene también el conocimiento humano (matemáticas), con lo cual hace su aparición la singularidad.

c) *Música:* No satisface sus necesidades vitales elementales ; se sostiene exclusivamente en su naturaleza estática. El problema categorial es consecuencia de la reflejabilidad de la dialéctica de lo externo y lo interno en su medio homogéneo específico y de la relación entre objetividad determinada y subjetividad indeterminada:

    1) objetividad indeterminada: puede oscilar entre la generalidad más abstracta y la singularidad más particular.
    2) objetividad determinada: superación inicial de lo meramente singular y de la generalidad 'muda' ; es el centro auténtico de la interioridad humana verdadera.

La particularidad, por tanto, aparece en la **música** en su forma más pura y, por consiguiente, más impropia que en todas las demás artes. Pero el modo de verificarse la

particularidad en la obra de arte varia también, según Lukács, en las diferentes escuelas y tendencias a lo largo de la historia; podemos considerar, pues, esta serie:

1) Legalidad general de la estética como tal
2) Leyes particulares concretas del género
3) Conformación individual de la obra.

Esta estructura nos lleva a un viejo problema de la estética: cada obra de arte es, por una parte, algo único, incomparable, individual, y al mismo tiempo sólo puede llegar a ser una auténtica obra de arte por cumplimiento de su legalidad interna, que es un momento de la legalidad estética general. Lukács deduce de ello que esta estructura presenta todos los rasgos de la categoría de la particularidad. Tal vez lo que mejor ilustra el caso sea esta frase de Marx, tomada de 'Grundrisse der Politischen Ökonomie': "*La dificultad estriba sólo en la formulación general de estas contradicciones. En cuanto que se especifican quedan aclaradas*". Efectivamente, dice Lukács, el modo de conformación de una obra de arte depende de dónde se sitúe este ámbito central respecto de la generalidad y la singularidad ; la elección de un tal centro contiene un movimiento en torno a ese centro y dentro del ámbito de lo particular. Una mayor proximidad del centro a la generalidad tiene como consecuencia un ámbito de juego menor, y una inclinación hacia la singularidad facilita un ámbito de juego mayor. Pero también puede ocurrir lo contrario, como en el caso de Dante, por ejemplo.

2) La música como reflejo

Hoy día se niega desde muchos puntos de vista el carácter mimético a la música. Aún más: "*... la negación de su carácter refigurativo, tomada como cosa obvia, es a menudo uno de los argumentos capitales contra la teoría del reflejo*". Pero, según Lukács, la base teorética de esas argumentaciones (suposición de una contraposición irreductible entre expresión y refiguración) es débil, pues el 'expresionismo' aísla las reacciones del sujeto de su concreto mundo circundante y las "*...fetichiza en una plena au-*

tarquía, deformando y amputando la expresión de las mismas, reduciéndolas a un solipsismo privado que, en vez de rebasar la realidad, se empobrece en comparación con ella". La teoría de las artes, desde los griegos, ha considerado siempre a la música como *reflejo de la vida interior humana*. Píndaro presenta la mimesis del dolor como invención divina, mientras que el dolor mismo es cosa humana. Aristóteles, en la 'Política', formula este carácter mimético de un modo puramente filosófico, determinando los presupuestos anímicos y las consecuencias morales de un tal reflejo. Hasta un irracionalista como Schopenhauer funda su teoría de la música en su carácter mimético. Hay dos concepciones aparentemente contrapuestas que vinculan a la música directamente con fenómenos de la naturaleza:

a) Herder: "*todo lo que nace en la naturaleza es música*", y el artista no hace más que sacar esa música a la luz.

   - No tiene en cuenta, según Lukács, que hay un salto entre la naturaleza y un oído capaz de oír música, el salto constituido por la evolución social sobre la base del trabajo.

b) Pitagóricos: aproximación a la música desde el punto de vista de su esencia numérica.

   - Aristóteles les reprocha que consideren los números como entes independientes de los fenómenos. Hegel aclara las relaciones entre cualidad y cantidad: la 'medida', como unidad de ambas, constituye una categoría de la existencia.

Y, efectivamente, en la teoría musical las relaciones de medida entre los tonos se ordenan sistemáticamente desde diversos puntos de vista, y de aquellas ordenaciones se deducen reglas para la ejecución musical. Todos los innovadores han tenido que aprovechar tales reglas para luego formular lo nuevo de un modo artísticamente adecuado, no con dilettantismo. Todo acto emocional está directamente vinculado al mundo externo que lo desencadena. El ritmo tiene conocidamente un importante papel en el proceso del trabajo, y precisamente por el ritmo tiene lugar el comienzo de la liberación de la interioridad. Según Lukács, estas tendencias experimentan una intensificación cualitativa con la mimesis. Pero la finalidad del ritmo en sus principios no era artística, sino mágica ; la música originalmente es sólo el acompañamiento de otros medios de representación mimética. En el ritmo observamos tres fenómenos, cronológicamente correlativos:

a) *Movimientos rítmicos de los seres vivos*

b) *Ritmo que nace del trabajo:* en su virtud se organiza conscientemente un proceso espacio-temporal en interés de una finalidad puesta por el hombre (organizacíón) ; nacen los cantos de trabajo.

c) *Carácter propiamente mimético:* la danza, como refiguración de las ocupaciones más importantes del hombre primitivo. Muchos de sus movimientos no pertenecen al grupo de las ejecuciones ritmizadas de la vida cotidiana.

La finalidad de la danza rebasa, por lo tanto, ampliamente la mera ordenación rítmica de movimientos. Nacen entonces la melodía y la armonía como modos miméticos de expresión de las impresiones que acompañan a los acontecimientos. Esta música será capaz de separarse de la danza en la medida en que las piezas para danza se desprendan de las danzas propiamente dichas ; pero, como dice Lukács, "... *la música no puede separarse nunca de la danza, incluso cuando ha pasado a convertirse en una nueva diversión*". Pero la danza primitiva era una mimesis de los hechos importantes de la vida, de su conservación y preservación, su defensa contra enemigos, etc. Era un quehacer dramático, aunque mudo ; al mismo tiempo tenía que dar voz evocadora a la carga emocional contenida en todo ello, que no podía satisfacerse en un lenguaje de gestos. La música pasa a ser algo más que un simple acompañamiento ; "... *el reflejo de la danza y la mimesis musical se funden en una formación mimética unitaria*". De este modo un medio homogéneo espacio-temporal, el de la danza, queda dominado por otro que es puramente temporal: el de la música.

Dice Lukács que el materialismo dialéctico ve el reflejo como mera aproximación a un mundo objetivo infinito inagotable, y no como una fotografía. Las doctrinas no dialécticas, en cambio, son incapaces de captar la objetividad de la esencia, su existencia independiente de la conciencia. El problema del 'parecido' de la refiguración, en efecto, se agudiza y profundiza dialécticamente: la nueva inmediatez de la obra de arte puede llegar incluso a representar un mundo fantástico que directamente considerado no tenga modelo alguno en la vida. Esto se puede aplicar especialmente a la música. Pero según Lukács, nos acercamos más a su peculiaridad específica si consideramos un segundo prejuicio filosófico: el problema del tiempo. Todo parte de la concepción kantiana del tiempo como forma *a priori* de la sensibilidad; esto lleva a una contraposición hostil entre espacio y tiempo. Pero Hegel dio fundamentación filosófica al sentimiento vital que ve en todas partes el espacio y el tiempo unidos y 'poblados' por la materia en

movimiento. De esta consideración de Kant y Hegel resultan dos contrastes respecto al tiempo:

a) Tiempo objetivo ↔ tiempo subjetivo

b) Tiempo concreto ↔ tiempo abstracto

En opinión de Lukács, la subjetivización extrema del tiempo conduce a un solipsismo emocional y a lo que Kant llama 'música pura'. Lo mismo encontramos en Hanslick (*caleidoscopio sonoro*) y hasta en Hegel. No obstante, la teoría hegeliana de la copertenencia indestructible del espacio y tiempo, materia y movimiento en la música nos lleva a la comprensión correcta de su peculiaridad. Los sentimiento, como los demás elementos de la interioridad humana, nacen exclusivamente de la interacción del hombre con su mundo circundante, y constituyen la parte más subjetiva de la psique humana. Pero esta parte es menos amplia que el ámbito de la individualidad, y es de notar la mayor laxitud de su vinculación objetiva en comparación con otras formas de reacción. Se nota, en efecto, en toda actividad psíquica una tendencia a transformarse el En-Sí de las cosas en Para-Nosotros[x]. Es, pues, posible que sentimiento desencadenados por un determinado acontecimiento del mundo exterior se independicen de los efectos de este mundo del sujeto, con lo cual los estímulos externos cobrarán cada vez más el carácter de mera ocasión. De todo eso se desprende, según Lukács, una componente más de la relación dialéctica entre la interioridad y la exterioridad: esa misma interacción puede también inhibir el despliegue vivencial de las impresiones y los sentimientos como tales.

Muy diferente es la relación de los sentimientos y las impresiones con la realidad objetiva. No tiene, en primer lugar, carácter teleológico ; la vida externa del hombre tiene que someterse a la dinámica y a la lógica de la realidad objetiva. Su dinámica y lógica particular no puede entonces desplegarse más que en casos patológicos. De esta necesidad social y humana de realizar su propia dinámica y lógica surge, según Lukács, la música por medio de una doble mimesis. El camino hacia la objetivación de las emociones humanas se abre a partir de la esencia misma del material vital, pero la plena objetivación sólo se alcanza mediante un salto cualitativo. Efectivamente, la totalidad intensiva, como fundamento de todo arte y de toda obra individual, se manifiesta siempre de un modo positivo, conformador. Pero no debe olvidarse que la posición de una determinada clase de totalidad intensiva acarrea, inevitablemente, la negación absoluta de una

masa ilimitada de determinaciones propias de la realidad refigurada en si ("*omnis determinatio est negatio*"[xi]). Esto, segun Lukacs, "... *aclara la notable simultaneidad de suma lejanía vital y suma aproximación vital propia de la música*".

La música expresa, por tanto, los sentimientos y las emociones de los hombres sin inhibiciones, porque libera la mimesis de la realidad mediante la posición de una nueva mimesis que duplica aquella otra espontánea. Así, las emociones refiguradas pierden toda vinculación con lo externo y se pueden desplegar de acuerdo consu propia lógica y su propia dinámica. Ese desprendimiento de lo externo es tanto selectivo como absoluto, porque la música tiene un lenguaje cuya univocidad, capacidad de reflejar e intensidad expresiva se basan en que los 'signos' para reproducir objetos concretos han desaparecido o se han debilitado al máximo. Pero ese lenguaje no es desdibujado, pues la particularidad "... *se yergue como generalización manifiesta por encima de todo lo particular y ... tiende a destacar los rasgos típicos de todo fenómeno particular*". En la música 'lo tipico' toma forma como tal sin entrar en la esfera de las singularidades o detalles.

Las demás artes reflejan inmediatamente la concreta objetividad del mundo externo y el mundo interno humano, que luego serán modelados en su afán evocador, orientador ; en cambio, el medio homogéneo de la música se limita a esto último. "*Desde luego que vivenciamos frecuentemente el flujo irresistible de auténticas evocaciones, como, por ejemplo, en la obra de Bach o en la de Händel*; *pero no pocas veces oímos también roturas, reservas, conflictos, etc. ; en las sonatas de Beethoven, por ejemplo. Y ambas cosas, medidas con los criterios de la vida, son cumplimiento puro*". Lukács, igual que Adorno, reconoce en la música un carácter resueltamente histórico, tanto en su forma como en su contenido. Así dice que hoy conocemos ya sistemas musicales antiguos, orientales, folklóricos, etc., mientras que con la música atonal somos contemporáneos del nacimiento de un sistema nuevo. Pero un sistema no suprime a los demás, sino que las auténticas obras de arte de cada sistema conservan su plena vigencia estética. Adorno amplía esto demostrando cómo la música dodecafónica de Schönberg puede considerarse como superación de la antigua dialéctica entre homofonía y polifonía[xii].

3) Sobre el concepto de 'vanguardia musical'

El final del apartado antenor nos ha conducido hasta un punto polémico: el referente al concepto de 'vanguardia musical' en particular y 'vanguardia artística' en general. En efecto, tanto en música como en el resto de las artes se nota actualmente una tendencia bastante definida hacia la originalidad, hacia el "*... descubrimiento y la iluminación de lo nuevo entre los fenómenos de la vida, la toma de posición a favor de lo nuevo en la lucha entre lo naciente y lo que muere*". Ahora bien ; es bastante difícil en muchos casos decidir entre lo nuevo y lo viejo, fijar el momento preciso en que lo 'viejo' está ya caduco y fuera de lugar, y en este caso, elegir entre las innumerables 'novedades' lo verdaderamente 'nuevo'. Según Lukács[xiii], lo nuevo sólo es aceptable cuando es universal. A este respecto dice Lenin: "*Sólo cuando las 'capas inferiores' no <u>quieren</u> ya el viejo orden y las 'capas superiores' no <u>pueden</u> ya vivir al viejo modo, sólo entonces puede triunfar la Revolución*". Esta exigencia de universalidad convierte a lo nuevo en un fenómeno histórico total, una transformación que abarca y penetra toda la vida social.

Los artistas mediocres, por el contrario, se limitan a insertar lo nuevo en el viejo orden social, o lo representan deformadamente para defender lo viejo a toda costa, con lo cual únicamente consiguen, según Lukács, "*... a consecuencia del anquilosamiento del contenido, una forma esquemáticamente empobrecida*". Lo nuevo y lo viejo no se enfrentan, entonces, ya como dos formas del ser social, no representan la lucha entre reales fuerzas sociales, sino que "*... se rebajan al nivel de una contraposición entre un ser y un nuevo deber-ser (o no deber-ser)*". Aplicando esto a la música actual, dice Adorno que su historia lo es de la decadencia y que, por lo tanto, no es posible tolerar ya "*... la coexistencia llena de sentido de los opuestos*". El apartarse de la objetividad del arte contemporáneo (atonalidad en la música) no significa otra cosa que adoptar posiciones defensivas contra lo que él llama, como hemos visto, 'mercadería artística mecanizada'[xiv]. En la música esta comercialización no apareció, en opinión de Adorno, hasta la era del cinematógrafo, de la radiotelefonía y de las formas de propaganda musicales ; todo esto llevó a algunos compositores a adoptar un "*... estilo musical que, por más que proclama la pretensión irrenunciable de lo moderno y lo serio, se asimila a la cultura de las masas en virtud de una calculada imbecilidad*". Ejemplo de compositores que buscando la protección de lo antiguo se han entregado inconscientemente a la anarquía

son Hindemith, con su academicismo rutinario, Shostakovich después de su autocrítica, los discípulos de Strawinsky y Benjamin Britten con su presuntuosa mezquindad. Todos ellos, a decir de Adorno, se distinguen por el "*... gusto por la falta de gusto, la simplicidad por falta de preparación, una inmadurez que se cree bien madura y la falta de capacidad técnica*". En Strawinsky, una de las cumbres de la nueva música, se nota una capitulación de su propia música, lo cual lleva a un "*... desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música, tales como se habían sedimentado desde los albores de la época burguesa*".

La misma opinión al respecto la sustenta Schönberg, que en el prólogo a una de sus composiciones orquestales escribe: "*Hoy en día muchos se autodenominan 'conservadores' y no tienen nada que conservar porque no poseen nada digno de conservación o mantenimiento -ni siquiera la capacidad de escribir una fuga como la de esta obra. Por eso mantienen y conservan únicamente su propia incapacidad e ignorancia ; quieren protegerse y proteger a los demás de la posibilidad de que alguna vez se digan cosas nuevas que exigirán al menos un prerrequisito: competencia técnica*". En los últimos tiempos la gran música se ha apartado del consumo. Culpa de esto la tiene, en parte, según Adorno, la mayor afluencia de público a los conciertos, de un público generalmente *dilettante*. A esta audiencia le desconcierta y extraña la nueva música. No obstante, es obvio que los compositores están condicionados por los mismos presupuestos sociales y antropológicos que el oyente. Por lo tanto si al público le espantan las disonancias, es porque le hablan de su propia condición. En cuanto a la música tradicional, al público sólo le interesa de ella lo más grosero, esa hermosura "*nefasta*", como diría Adorno, y le es tan difícil entender una sonata juvenil de Beethoven como un cuarteto de Schönberg. Este último, empero, "*... por lo menos le advierte que su cielo no vibra de violines cuyos dulces sonidos le embelesan*". Aparte de esto, el oído de la población está hoy en día tan habituado a la música ligera, que la otra música sólo la ve como 'clásica', contraponiéndola a aquella ; y no sólo eso, sino que a resultas de lo anterior la música tradicional se ha identificado con la producción comercial (por el carácter de su ejecución y por la vida misma de los oyentes) y "*...ni siquiera su sustancia queda sin contaminar*". Tenía razón Clement Greenberg al dividir todo arte en 'falsedad ramplona' y 'vanguardia'[xv].

Pero como decíamos, es harto difícil hacer una distinción tajante entre ambos conceptos. El arte burgués produce constantemente las llamadas 'revoluciones formales', pero como apunta Lukács, tales 'innovaciones que hacen época' se sumen en su mayoría en el más completo olvido al cabo de cierto tiempo, porque sus productos resultan de pronto totalmente insoportables. ¿A qué se debe esto? Según Lukács, a la interacción dialéctica entre la forma real y el contenido ideal de cada obra de arte. Por lo tanto, podemos decir que detrás de cada alteración de la forma se esconde una alteración del contenido vital. El 'innovador' que no estudie profundamente las transformacionesde la vida misma ni elabore con la misma profundidad "... *en sí mismo su nuevo contenido para buscar y hallar partiendo de él la correspondiente forma nueva para el contenido nuevo*" será incapaz de captar en lo nuevo las notas perdurables, realmente alusivas al futuro o profundamente alusivas a la crisis en curso ; su nueva forma 'revolucionaria' lo que hará será estrechar y falsear la esencia de lo nuevo. La confirmación de las perspectivas de la obra de arte consiste, pues, en que lo particular (típico) conformado en la obra resulta ser un momento correctamente previsto, necesariamente preservado en la continuidad de la evolución humana. Esta afirmación de Lukács se cumple para la música. Así, como indica Adorno, el sistema tonal "... *debe su dignidad de sistema cerrado y exclusivo al intercambio social cuya propia dinámica tiende a la totalidad y cuya fungibilidad concuerda plenamente con la de todos los elementos tonales*". La nueva música resulta directamente del movimiento inmanente a la música antigua, distinguiéndose asimismo de ella por un salto cualitativo. Para explicar esto aduce Adorno los postulados de Hegel sobre la libertad creadora[xvi]. Dice Hegel que toda inmediatez es ya en sí misma una mediación. El arte ha perdido la seguridad en sí mismo antigua, pero ha ganado en "*conciencia de las penas*", es decir, en "*el dolor ilimitado que aqueja a los hombres, y en las huellas que ese dolor ha dejado en el sujeto mismo, ese no sé qué de oscuro que como episodio no interrumpe la 'Aufklärung' total, pero eclipsa su fase más reciente* ...". El arte sólo morirá en una sociedad pacificada y satisfecha; su muerte significará "... *el triunfo del puro ser sobre la visión de la conciencia que pretende resistírsele y oponérsele*".

La música, y en especial la polifonía, esencial para la nueva música, procede, como es sabido, de las ejecuciones colectivas de culto y danza ; este hecho aún no ha sido superado por la música en su camino hacia la libertad. La causa de esto es, según Adorno, la posibilidad de que la música sea oída por muchos, y esto lleva a "... *la arrogancia*

del sujeto estético que dice 'nosotros', siendo así que es sólo 'yo' y que sin embargo no puede decir absolutamente nada sin agregar un 'nosotros'". En nuestros tiempo -opina Adorno- la música tiene que pagar la deuda del privilegio contraída al separarse el espíritu de la materia ; la dialéctica hegeliana del señor y del esclavo llega por fin al señor supremo, al espíritu que domina la naturaleza[xvii]. El espíritu se independiza, pero a costa de alejarse cada vez más de la relación concreta con todo lo que domina. A esta desensibilización del espíritu, del medio sin fin, trata de escapar la música no conformista conservando la verdad social por medio del aislamiento. Ahora bien; es evidente que precisamente esto, a la larga, la hace perecer. Un ejemplo claro de este fenómeno es el que se vuelva a componer por encargo, como se hacía antes de la revolución burguesa. Como dice Adorno, "*... se tiende a transformar al artista, bajo cuyos pies vacila la base de la empresa liberal, en un empleado*". Y sigue diciendo:

> "Hoy la 'Aufklärung' ha depurado completamente la obra de la 'idea', que aparece como un sencillo ingrediente ideológico de los hechos musicales, como una 'Weltanschauung'[xviii] privada del compositor ... Lo que todavía 'es' gracias a un esfuerzo heroico, podría asimismo muy bien 'no ser".

¿Qué podríamos concluir de esto? Adorno considera que la música se ha percatado de su propia inutilidad en tanto en cuanto se la considera como un bien de consumo. La división social del trabajo muestra rastros de dudosa irracionalidad, que se hace evidente en cuanto la música entra en relación con temas folklóricos y sociales; "*... entonces no sólo se muestra desorientada, sino que mediante la ideología reniega de aquellas tendencias que le oponen resistencia y que ella tiene en sí misma*". Durante la primera mitad de nuestro siglo -periodo que es el que en realidad nos interesa- la música pasó por importantes cambios. Quizá lo más notorio fuese la disolución crítica de la idea de 'obra redonda y compacta', con lo cual la música logró romper la conexión con el efecto colectivo de que antes hablábamos. La música oficial, no obstante, ha seguido navegando contra viento y marea ; sin embargo, fuera de esta música están hombres que abren nuevos caminos, precursores que desafían el concepto mismo de producción y de obra. Ejemplo: *Wozzeck,* de Berg, ya no es una 'obra' en el sentido tradicional ; más bien se puede considerar como la culminación en el desarrollo de ideas anteriormente esbozadas en dos obras de Schönberg:

a) *Erwartung*, que despliega la eternidad del segundo en 400 compases

b) *Die Glückliche Hand*, con su insaciable superposición de complejos armónicos como alegoría de la compleja estratificación del sujeto psicológico.

La seguridad formal desplegada en esta composición es el medio para absorber el *shock* que nos produce el argumento (los sufrimientos de un soldado impotente ante el mecanismo de la injusticia). No obstante, *Wozzeck*, como dice Adorno, "... *reabsorbe en sí su propia posición de salida precisamente en los momentos en los cuales se desarrolla*". Con la invalidación del concepto de 'obra', la composición ya no ofrece, como hacía, obras conclusas en sí mismas que puedan exhibirse invariables en las salas de concierto. El material de composición (los diferentes sonidos disponibles) difiere de la música lo mismo que el lenguaje hablado difiere de los fonemas. Este material varía, ampliándose o reduciéndose, a lo largo de la historia. Hoy en día se tiende a excluir del material sonoro los medios tradicionales (tonalidad), pero no por considerarlos viejos, sino por falsos, porque ya no cumplen su función. Donald Mitchell resume en tres puntos las razones que han impulsado a los compositores del siglo XX a abandonar el sistema tonal[xix]:

1) La música atonal fue una evolución natural para la que el oyente, aunque de modo no consciente, había sido preparado por la progresiva debilitación de la tonalidad funcional hacia finales del siglo XIX.

2) El texto (o *libretto*) ha actuado como un elemento poderosamente integrador en música, y precipitó el abandono de la tonalidad, al facilitar al compositor, en un plano, un punto de apoyo para la inmediata comprensibilidad, mientras que, en otro, le permitía introducir lo que iba a considerarse una rendición a la anarquía.

3) El abandono de la tonalidad tiene más de renuncia que de afirmación.

Naturalmente, toda regla tiene su excepción que la confirma, y esto también ocurre respecto a la falsedad o caducidad de la música tonal. Apunta Adorno que en países (Europa meridional y oriental, sobre todo) en que la música no ha seguido el mismo ritmo evolutivo que en el resto de Occidente se ha podido emplear, "*sin deshonor*", un material tonal. Es el caso de Janacek en Moravia y Bartók en Hungría. Nos sentimos tentados a añadir a la lista a nuestro Manuel de Falla, aunque Adorno no lo cita expresamente. Estas nuevas tendencias de la música han hecho que el artista -y por ende el mú-

sico- deje de ser un creador. El compositor se convierte más bien en un malabarista que soluciona problemas o rompecabezas técnicos que sus mismas imágenes le proponen, con lo cual resulta ser "*... la única persona que está en condiciones de descifrarlos y comprender su propia música*". Ahora bien; esa dificultad no se encuentra reflexionando sobre la obra, sino "*en la oscura interioridad de la obra misma*". Buscando una mayor densidad de las configuraciones formales, la obra se reduce en el tiempo, evitando -véanse las brevísimas obras de Schönberg y Webern- toda clase de ornamentos y simetrías exteriores. Desde que comenzó la era burguesa la música ha estimulado la unidad entre elementos dados y elementos sedimentados o 'manchas'. La nueva música se opone a esto, criticando la convención así como la universalidad abstracta de lenguaje musical. La música, gracias a la falta de apariencia, es privilegiada frente a las demás artes ; con Schönberg, por fin, queda desmentida la pretensión burguesa de conciliar lo universal con lo particular. "*Ya que esta música* [la de Schönberg] *debe su origen casi a un impulso vegetal, ..., no es modo alguno totalidad*".

Decía Nietzsche que la esencia de la gran obra de arte estriba en poder ser en todos sus momentos diferente. Schönberg acepta ese desafío y produce por fin obras en las que realmente nada es diferente ; para él "*el arte no nace del poder, sino del deber*", y por tanto "*... la música no debe adornar, sino que debe ser verdadera*". Al negar la apariencia y el juego, la música tiende al conocimiento. Pero éste se basa en el contenido expresivo de la música misma, el dolor transfigurado del hombre, cuya impotencia es tal que no permite ya ni apariencia ni juego. En la fase expresionista de Schönberg el lenguaje musical se polariza en sus extremos: actitudes de *shock* y angustia. Tal polarización destruye la 'mediación musical': se lima la diferencia entre tema y desarrollo y se procura la continuidad del flujo armónico, consiguiendo así la más total compenetración de forma y contenido. Según Adorno -y nosotros nos adscribimos incondicionalmente a su punto de vista-, las formas artísticas registran la historia de la humanidad con mayor exactitud que los documentos. Ahora bien ; el hecho de que la angustia del hombre solitario se convierta en canon del lenguaje estético de las formas revela en parte el secreto de la soledad, ya que "*... el 'discurso solitario' interpreta la tendencia de la sociedad mejor que el discurso comunicativo*" (véase como ejemplo *Die Glückliche Hand*).

Ya hemos visto en el capítulo anterior cómo Schönberg consigue superar la dicotomía existente entre música homofónica y polifónica. Con ello queda establecida definitivamente la polifonía como medio adecuado para la organización de la música emancipada, ya que una vez caídas las convenciones y la totalidad, los sonidos de la formación musical sólo pueden legitimarse en función de las partes. Schönberg descubre en el contrapunto la esencia de la armonía emancipada misma, y el medio de llegar a esto no es otro que "*... el medio extremo de la subjetivación romántica: la disonancia*". Por fin ha desaparecido, en la nueva música, la diferencia entre lo esencial y lo accidental. Ya no tienen sentido las convenciones formales, al no haber 'temas' 'desarrollos' etc. Una vez más la música somete al tiempo, "*.. gracias a la construcción omnipresente, gracias a la supresión de todos los momentos musicales*". Según Adorno, en ninguna parte se manifiesta con mayor claridad que aquí "*... el secreto entendimiento entre la música ligera y la música avanzada*" ; es evidente la relación que existe entre Schönberg y Strawinsky o incluso el *jazz*.

No es este lugar para profundizar en detalles acerca del dodecafonismo ; únicamente nos referiremos a su principal inconveniente: su carácter cerrado. Todo lo que trasciende a la serie, todo lo nuevo, está prohibido. Sin embargo, por otro lado se eleva el principio de la variación a la totalidad y se lo considera como absoluto, con lo cual a la vez lo elimina y vuelve a la forma prebeethoveniana de la variación "*que gira sin meta*", a la paráfrasis. Ha desaparecido así la espontaneidad de la composición, y con ella queda paralizada también la espontaneidad del compositor. La composición se convierte, como ya apuntábamos, en un rompecabezas. Y es que, según Adorno, ningún artista está en condiciones de eliminar la contradicción existente entre arte no encadenado y sociedad encadenada, y lo único que puede hacer es contradecir esa sociedad encadenada con el arte no encadenado, "*... y hasta de eso debe casi desesperar*". Marcuse propone otra solución: superar esta contradicción eliminando en su totalidad lo que él llama cultura afirmativa[xx]. Desde el punto de vista de los intereses del orden existente, esto tiene que parecer utópico. Pero para Marcuse la cultura afirmativa ha perdido su objeto desde el momento en que es incapaz de satisfacer los anhelos e instintos del hombre a que ha dado forma:

> "La belleza ha de encontrar otra encamación de la que sólo la contemplación de alguna estatua griega, la música de Mozart y del viejo Beethoven nos dan una idea aproximada. Pero quizá el arte en cuanto tal pierda su objeto".

Volviendo a nuestro tema, observamos, en efecto, que la nueva música no ha hecho mella en todos los simples curiosos, y ni siquiera lo ha hecho en los que le son afines. El público se opone a la nueva música, no porque no la comprenda, sino precisamente porque la comprende, Esto nos revela la general incapacidad de los hombres para afrontar la verdad, pues "... *son demasiado débiles para abandonarse a lo ilícito*". Las escuelas folklóricas neoclásica y colectivista, por su parte, intentan permanecer en la brecha y presentar como nuevo lo que ya está periclitado. Para Adorno, su 'modernidad' no es más que el intento de domesticar las fuerzas, transfiriéndolas dentro de lo posible a la época preindividualista de la música, "... *que se adapta tan bien como ropaje estilístico a la actual fase social*". Naturalmente, hemos de advertir que tal afirmación la aceptamos con reservas, especialmente en lo que a Bartók se refiere ; volveremos sobre este punto más adelante. Pero no sólo ellos muestran los síntomas de esa enfermedad colectiva ; también los iniciadores de la nueva música son víctimas de esa especie de impotencia que les impide confiar del todo en su propia autonomía. Así, en su ópera *Lulú*, Berg se sirve de la técnica dodecafónica, pero esforzándose en no dejar que ésta se advierta. Para Adorno, la debilidad de Berg reside en no poder renunciar a nada, siendo así que la fuerza de la nueva música está en la renuncia. La posición de Webern ocupa el polo opuesto ; su fin es hacer coincidir la exigencia de la serie con la exigencia de la composición. Esto significa la renuncia más radical: "... *el acto de componer música pone en tela de juicio la existencia misma de la composición*".

Schönberg y Berg componen música dodecafónica como si no existiese la técnica dodecafónica ; Webern realiza esta técnica y ya no compone: "... *el silencio es lo que queda de su maestría*". Pero el fetichismo de la serie de Webern no atestigua de un sectarismo. Webem comprendió que todo lo subjetivo en la nueva música es sustancialmente derivado, gastado e insignificante; comprendió en fin la insuficiencia del sujeto mismo. Este aparece en la fase actual tan inmovilizado que todo lo que podría decir ya está dicho; "... *se ha hecho tan solitario que ya no sabe si alguien lo comprende*". Actualmente, podríamos concluir, las posibilidades de la música misma se han hecho inciertas. En efecto, "... *la libertad determinada en la cual la música se empeña en transformar conceptualmente su estado anárquico, se le ha cambiado entre las manos en el símbolo del mundo contra el cual se rebela*". Busca desesperadamente el orden, pero éste se le escapa. Sin embargo, continúa Adorno, "... *falsa es la decadencia en el*

falso orden", y "*... en la medida en que el arte constituido en categoría de producción de masas contribuye a la ideología imperante y su técnica es una técnica de opresión, el otro arte, aquel que está privado a funciones, tiene su función*". Y esta función consiste en oponerse "*... a la justicia de la causa justa*". Pues "*... los procedimientos técnicos que la convierten objetivamente en imagen de la sociedad represiva, son más avanzados que aquellos procedimientos de producción de masas que, obedeciendo a la exigencia de los tiempos, no tienen en cuenta la música nueva, sino que quieren servir a la sociedad represiva*".

Al contrario que Schönberg, la inervación histórica de Strawinsky y sus discípulos se vio estimulada por restituir a la música su carácter obligatorio. Strawinsky pone de relieve lo que le parece una arbitrariedad ; para él el movimiento liberador de la música es irracional en la medida en que disuelve la lógica inteligible de la conexión exterior[xxi]. Su espíritu reacciona vivamente contra todo movimiento "*... que no esté visiblemente determinado por lo general, y especialmente contra toda huella de lo socialmente evasivo*". Para Adorno, Strawinsky representa "*... el clásico tipo de hombre no maduro, cuya única aspiración consiste en convertirse en un clásico con validez propia, en lugar de ser un moderno cuya sustancia se consume en la controversia de las tendencias y que pronto va a ser olvidado*". De ahí la autenticidad de todo lo que compone. Una obra de Webern, por ejemplo, responde a una determinada situación de conciencia. Strawinsky trata de objetivar esa situación sin esforzarse en expresar una situación que él antes que fijar preferiría abarcar con la mirada. Por eso a sus oídos la nueva música no suena como si existiera desde el comienzo de los tiempos, que es el efecto que él desea para la música. Pero Strawinsky ha desdeñado el camino fácil de la autenticidad. También se rebeló contra el *atelier*, pero sólo como en pintura lo hubiera hecho un *fauve*. Para él aquellas reglas se hacían insoportables "*... en el momento en que confutaban a sí mismas al colocar el lugar de la violencia palpitante que la tonalidad ejercía en los tiempos heroicos de la burguesía*".

Adorno descubre aquí una evidente afinidad con la fenomenología filosófica ; también Strawinsky, mediante la renuncia a todo psicologismo, la reducción de todo al puro fenómeno, busca el ser indudable, 'auténtico'[xxii]. Su ideal estético es el de la realización indiscutible de lo que él llama 'arte corpóreo'. En el fondo, dice Adorno, "*... sólo se trata de una quimérica rebelión de la cultura contra su propia naturaleza de cultu-*

ra". Este esfuerzo de Strawinsky de crear contextos musicales de riqueza intrínseca ha hecho que produjera obras como el *Concierto para dos pianos*, el *Concierto para violín* y el *Capricho para piano y orquesta*. Pero ese ideal de autenticidad que persigue su música no es en modo alguno como tal un privilegio de ella; este ideal informa hoy toda la música seria y la define sustancialmente. Todo, naturalmente, depende de la autenticidad de cómo se recabe esa autenticidad ; ahí radica la incomparable superioridad de Schönberg. El retorno de Strawinsky a lo arcaico es exterior a la autenticidad, aún cuando en la fragmentariedad inmanente de la creación la destruye. La falsificación del mito atestigua una afinidad electiva con el mito auténtico, pues, como dice Adorno, "*... quizá podría ser auténtico sólo el arte que se hubiera liberado de la idea misma de autenticidad, de la idea de ser sólo como es y no de otra manera*". Contraponiendo a Schönberg y Strawinsky, las dos cumbres de la música occidental en la primera mitad de nuestro siglo, Adorno nos muestra las dos acepciones en uso de 'vanguardia musical':

a) OBJETIVISMO, consistente en considerar a la música como un objeto abstracto sin conexión alguna con la realidad empírica.

b) SUBJETIVISMO, según el cual la música, igual que cualquier otro arte, no es otra cosa que un reflejo de la realidad cotidiana a través de la visión subjetiva del compositor.

Es evidente la preferencia de Adorno por la segunda concepción de 'vanguardia musical'. En realidad casi podríamos decir que ambos conceptos se funden en uno solo, ya que a nuestro parecer el arte siempre significa algo. La posición de Strawinsky sólo nos atestigua de su aprobación por el estado de la sociedad en el momento en que compuso su obra ; no necesitaba, por tanto, que su música comentase ningún aspecto parcial de dicha situación social. La diferencia entre Schönberg y Strawinsky estriba, precisamente, en su modo de contemplar la realidad empírica. Ambos, como se sabe, se opusieron al carácter obligatorio, normativo, de la música tradicional, pero Strawinsky lo hizo solamente desde un punto de vista formal (para él la música carecía de contenido, no significaba nada), lo que le llevó a ese continuo cambio de estilo que le caracteriza, sin encontrar jamás su forma personal definitiva de componer. Schönberg, en cambio, buscó siempre la perfecta interacción dialéctica de forma y contenido. Se observa en él, claro está, una evolución, pero ésta siempre se dirige hacia una misma meta, y su estilo de componer -el dodecafonismo- logró por fin concretizarse. Tal vez sea sintomático que Strawinsky acabara al fin por escribir él también música dodecafónica ; serían muestras

de su claudicación ante la evidencia. Pero también el sistema dodecafónico tiene sus fallos, lo cual nos indica que, dado que la sociedad también evoluciona, en arte no existe ni existirá jamás un sistema definitivo , siempre surgirán nuevos contenidos que las formas antiguas serán incapaces de reflejar.

¿Qué podemos, entonces, definir como 'vanguardia musical'? Quizá sea lo más adecuado decir que un artista pertenece a la vanguardia sólo cuando es capaz de aunar forma y contenido de su obra para reflejar la realidad social de acuerdo con el estadio que la evolución de la humanidad ha alcanzado en el momento en que la tal obraes conformada. Schönberg expresa esto mismo en los siguientes términos:

> "... la cultura sólo puede mantenerse por medio de la evolución. Igual que todo lo que vive, sólo puede vivir mientras crece ; en cuanto deja de desarrollarse, perece y se marchita. Por lo tanto, cualquier logro técnico o espiritual sólo es digno de ser conservado desde el punto de vista del arte-sólo porque es la preparación para un nuevo paso adelante, para nueva vida. Sólo entonces-y sólo por ello- merece ser conservado".

Naturalmente, sucede que dar ese paso adelante entraña dificultades, como ya vimos más arriba ; ocurre que a veces lo que nos parece nuevo no lo es en realidad. El arte se convierte entonces en un continuo buscar a ciegas el verdadero camino, y tansólo el verdadero artista es capaz de hallarlo. Citemos nuevamente a Schönberg:

> "La obra de arte es un laberinto en todo punto del cual el experto sabe encontrar la entrada y la salida, sin que lo guíe un hilo rojo. Cuanto más intrincado es el laberinto tanto más seguramente el experto recorre el camino que lo conduce a la meta. Las verdades falsas, si es que existen tales en la obra de arte, le indican la dirección correcta, y cada recodo más divergente del camino lo pone en relación con la dirección del contenido esencial".

Tal contenido no suele generalmente ser poseído tampoco por el público. Como dice Eustoquio de Uriarte, "*... al desconocedor de un arte ... la extrañeza se le antoja por ventura desagrado, no se le alcanza la correlación de las formas y el fondo, y no pocas veces le parece emoción estética, lo que no pasa de ser sacudimiento nervioso*". ¿A qué se debe esto? En nuestra modesta opinión, no es -ni muchísimo menos- que el arte generalmente se adelante a su tiempo ; más bien es el público el que está retrasado, o mejor dicho, la ideología imperante le impide contemplar la realidad con toda objetividad. A eso se debe la falta de comunicación entre el artista de vanguardia y su públi-

co. Muchas veces se suele opinar sobre el valor de una obra de arte en función del éxito que dicha obra obtiene ante el público. El que, por ejemplo, dos cumbres de la música del siglo XX como Schönberg y Bartók no hayan gozado del beneplácito de las masas se considera generalmente como un punto en su contra. Pero este punto de vista es a todas luces erróneo, porque, como dice Uriarte, "... *¿qué se va a esperar de las muchedumbres heterogéneas, de gentes sin hábitos de juzgar, y aún de muchas personas conspicuas que formulan un juicio porque pagan su butaca o su palco, y de quienes muy acertadamente dijo Voltaire:*

> 'Grétry, les oreilles des grands
> Sont souvent de grandes oreilles'[xxiii]?".

Parece absurdo, pero casi nos sentimos tentados a afirmar que esta incomunicación entre un artista y su público es la mayor garantía de que aquél pertenece a la vanguardia. Sin embargo, hay que tener cuidado con tales aseveraciones, puesto que es evidente que el arte no es arte si no lleva consigo un cierto grado de comunicación. ¿Cómo resolver este dilema? Porque también está claro que muchas veces tampoco los malos o mediocre artistas (?) logran comunicar con el público, y si lo consiguen, se trata de una falsa comunicación, como ya hemos visto. La solución a este problema sería, o adoptar la postura anteriormente esbozada de Marcuse, según la cual todo arte y toda cultura carecen de sentido, o intentar luchar contra el fenómeno de la cosificación precisamente por medio del arte y de la cultura. Como es natural, nos decidimos sin pensarlo por la segunda opción, puesto que creemos que son el arte y la cultura (el verdadero 'arte' y la verdadera 'cultura', por supuesto) los que han hecho progresar a la humanidad y la definen como tal. Nuestro punto de vista es paralelo al que el P. Uriarte expone a continuación:

> "... es preciso convenir en que no armonizándose muchas veces el gusto de los artistas con el del vulgo, en la práctica debiera prevalecer el primero, mayormente si se tiene en cuenta que, como enseña la experiencia, la multitud, tornadiza, pero educable, acaba por amoldarse a lo bueno y gustar de aquello que antes aborreciera; cosa que no sucedería a no ser por razones fundadas en la objetividad de la belleza".

B) LA GENESIS DEL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL

1) Preámbulos

La situación de la música española a principios del siglo XIX se puede calificar -sin miedo a pecar de exagerados- de desastrosa. Casi se podría decir que tal música no existía: había fenecido a manos de la nefasta política italianizante de los Borbones. Como observa Joaquín Nin[xxiv], "*... la música española, que había resistido hasta finales del siglo XVIII bajo el escudo protector de la 'tonadilla', último refugio de los músicos nacionalistas, estaba en pleno letargo. La ópera, plaga incurable de España, debía ser italiana o no ser*". Pero lo peor de esto era que la invasión de la ópera italiana, lejos de resultar beneficiosa para la música española, lo que hizo fue arrastrarla en su decadencia[xxv], con lo cual, como apunta Pedrell, "*... la decadencia española fue más deplorable que la italiana*". Naturalmente, se pueden citar excepciones: no hay que olvidar la revivificadora influencia de Domenico Scarlatti en la música espáñola de clave[xxvi]. Scarlatti, como hace observar Roland Manuel[xxvii], no sólo despierta la largo tiempo adormílada música española para teclado, "*... creando casi de la nada maestros como el P. Soler, sino que, además, él mismo se deja influir por los cantos de los arrieros de Castilla y por el 'toque jondo' de los guitarristas populares*".

"*Scarlatti*", continúa Roland Manuel, "*aligera la sensualidad italiana, la afina y la eleva en sus sonatas a la dignidad de voluntad intelectual, al igual que el Greco había liberado las formas sensibles de la atracción de la pesantez*". Y no se limita a calcar los cantos populares, sino que "*... percibe, bajo los caprichos de la moda y del ritmo extenor, las pulsaciones de aquel 'ritmo interno ' que procede del ordenamiento de los períodos y aparece como la medida común del ritmo propiamente dicho y de la tonalidad*". Pero Scarlatti fue un caso aislado ; no logró formar escuela y su influencia se extingue con el P. Soler, y, como dice Nin, "*... por un Scarlatti, o incluso un Farinelli, ¿cuántas nulidades tuvo España que soportar? Por un 'Falstaff' o un 'Barbero de Sevilla', ¿cuántas 'Norma', 'Rigoletto', 'Trovador' o 'Traviata' hubo que sufrir?*" Como dice Nin, "*... la política aniquiladora de Felipe V ... Había dado fruto*", y, efectivamente, el paternalismo artístico mal entendido del despotismo ilustrado, en su afán -loable,

por otro lado- de europeizar el país, dio al traste, no sólo con la música, sino con todo el arte nacional. En teatro, los Lopes, Calderones y Tirsos fueron sustituidos por Garcías de la Huerta y Moratines, y en pintura no se hizo nada de valor hasta Goya[xxviii].

Pero en música -que es lo que ahora nos ocupa- el desastre fue muchísimo mayor. En Francia se forjó la ópera nacional a manos de Lully y Rameau (el que el primero de ambos fuera italiano no significa nada ; piénsese, si no, en Scarlatti y la música española). En Alemania, mientras tanto, la música verdaderamente nacional se desenvolvía bajo principios muy distintos y bien lejos de la ópera, a partir de Bach, que Pedrell llama "*el Palestrina del Norte*". Italia y España, por el contrario, se alejaron de sus clásicos, pero la decadencia española fue más deplorable que la italiana, como ya decíamos, y la ópera italiana invadió España. La música en nuestro país no tuvo más remedio que doblegarse ante la funesta moda italianizante. El público prefería lo que Pedrell llama 'música dramatizada'. Este género había sido cultivado con singular fortuna por los italianos hasta Paisiello y los alemanes hasta Mozart. Los compositores españoles adoptaron el estilo, y se pueden citar algunos como Arriaga, Sor, Martín i Soler, etc., que produjeron obras nada despreciables en este sentido[xxix]. Pero este 'canto dramatizado', con todos sus méritos, llevaba dentro de sí el germen y la corrupción en forma de 'virtuosità', 'fioritura', 'rivolti', 'caballete', etc., cuyo abuso dio lugar a una especie de 'calcomanía vocal', pues no es otra cosa, según Pedrell, la ópera italiana. El 'canto dramatizado' se convirtió irremisiblemente en 'canto vocalizado'. La reacción nacional ante la marea operística italiana no se hizo esperar. "*Trataron*" -dice Pedrell- "*nuestros compositores nacionalistas de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos, y vinimos a parar en el fomento de la 'tonadilla' y de la farsa popular con caracteres análogos al 'flamenquismo'*[xxx] *de ahora*; ...".

Estas 'tonadillas'[xxxi] eran interpretadas por cantantes nacidos y criados en España y particularmente en Andalucía. Trend[xxxii] cita los nombres de 'La Tirana', 'La Caraba' y Manuel García[xxxiii]. En ellas y en las jácarás y entremeses de que habla Salazar[xxxiv] se inspiraron los posteriores autores de zarzuelas. Las tonadillas pretendían, como decíamos, realzar lo típicamente español frente a lo que Trend llama 'dictadura' de la ópera italiana. Sin embargo, no eran folklore español auténtico, sino una vulgarización de los verdaderos cantos y danzas populares. Trend achaca la culpa de esto a la popularidad a principios del siglo XIX de los músicos gitanos y a su imitación por intérpretes no gita-

nos, es decir, a lo que él llama 'gitanización' de las melodías antiguas. Es algo parecido a lo que ocurrió en Hungría hacia la misma época ; también allí adquirieron excesiva popularidad las melodías gitanas, llegando, como en España, a eclipsar el resto del folklore nacional. "*Esta curiosa fase de la Historia social ...*", dice Trend, "*podría deberse al movimiento romántico, o a la inestabilidad social resultante de las guerras napoleónicas -pues, no hay que decirlo, había habido músicos gitanos durante siglos, tanto en España como en Hungría. En España la transición ocurrió en tiempos de Borrow y Ford, Gautier y Mérimée*".

Según Trend, la base del folklore musical español se encuentra en los primitivos pobladores de la península, iberos y celtas, a los que posteriormente se unieron fenicios, 'tartesios' y griegos para ser asimilados por fin por los romanos y visigodos. Sobre este complejo núcleo actuó directamente la invasión en el siglo VIII de árabes y berberiscos, que en sus ocho siglos de dominación tuvieron tiempo de impregnar la música popular de influencias traídas de Persia, la India y la civilización helenística. Los cronicones citan repetidamente la famosa escuela de canto de *Ziryáb,* en Córdoba[xxxv]. Trend subraya –acertadamente, a nuestro parecer- que España es un país de la danza, y que ningún intérprete de música española puede hacernos sentir toda su belleza o vitalidad a no ser que sienta dentro de sí estos vitales ritmos de danza, es decir, a no ser que tenga 'duende'. ¿Qué es el duende? Goethe, refiriéndose a Paganini, lo define como "*... poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica*". Federico García Lorca, por su parte, intenta acercarse más al concepto de 'duende' en su ensayo 'Teoría y juego del duende'[xxxvi] y llega a la conclusión de que no es otra cosa que "*... el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente de Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio*".

García Lorca distingue tajantemente, dentro de los elementos inspiradores del artista, entre 'musa', 'ángel' y 'duende'. Y así dice: "*Angel y musa vienen de fuera* ; *el ángel da luces y la musa da formas. Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre*". La verdadera lucha del artista, por tanto, es con el duende, y son pocos los que consiguen que el duende llegue. García Lorca nos cuenta

una anécdota que ilustra perfectamente esta circunstancia. No podemos resistir la tentación de citarla textualmente y en su integridad, aún a costa de alargarnos demasiado:

> "Una vez, la 'cantaora' andaluza Pastora Pavón, 'La Niña de los Peines', sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el 'Gallo', cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada ; era inútil. Los oyentes permanecían callados.
>
> Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: '*¿Cómo no trabajas?*' ; y él, con una sonrisa digna de Argantonio[xxxvii], respondió: '*¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?*'.
>
> Allí estaba Eloísa, la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión[xxxviii], y en un ángulo, el imponente ganadero don Pablo Murube, con aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Sólo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrecillos bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: '*¡Viva París!*', como diciendo: '*Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa*'.
>
> Entonces 'La Niña de los Peines' se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero ... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelotonados entre la imagen de Santa Bárbara.
>
> 'La Niña de los Peines' tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades, es decir tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni".

Roland Manuel considera a España y Rusia como extremos que se tocan. Este contacto es especialmente visible en el fenómeno de la 'real gana', en sus dos versiones de fatalismo eslavo e indolencia castellana. Para explicar esta común característica se recurre generalmente a la vecindad de lo oriental. No obstante, opina Roland Manuel que el parentesco de ambas naciones se debe esencialmente al hecho de que a ambas anima el espíritu medieval, que se concretiza en la resistencia al contagio de ideas

progresistas. Sin embargo, esta afirmación es sólo parcialmente acertada en lo que respecta a España, pues este país, dada su peculiar configuración, ha estado siempre expuesto al peligro de las invasiones. Sólo en la mitad norte de la Península (Galicia, León), hasta Castilla la Nueva, ha conservado la canción popular casi intacta la simplicidad agreste de sus orígenes. En la costa oriental (Valencia y Murcia) se la ve ya penetrada de melodías árabes. En el sur, por fin, la 'movilidad andaluza' ha cedido a una triple influencia, citada por Roland Manuel y por Manuel de Falla[xxxix]:

a) Adopción por la Iglesia española del canto litúrgico bizantino[xl]

b) Invasión árabe

c) Inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos[xli].

Falla rastrea en la 'siguiriya' (el más puro de los cantos andaluces) los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino:

1) Los modos tonales de los sistemas primitivos

2) El enharmonismo inherente a los modos primigenios (división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad)

3) La ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta.

Con respecto a la influencia árabe se puede hacer un análisis similar. No obstante, como dicha invasión tuvo lugar en una época bastante posterior, estima Pedrell que "*... nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos*". Pero Falla cree que tal aseveración sólo puede aplicarse a la música puramente melódica de los moros andaluces, lo que en Marruecos, Argel y Túnez aún se conoce con el nombre de 'música andaluza de los moros de Granada'. Porque, "*... ¿cómo dudar de que en otras formas de esta música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?*" Por último, se encuentran en la 'siguíriya' formas y caracteres independientes tanto de los cantos sagrados cristianos como de la música de los moros de Granada. Fueron introducidas por las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen

en España, venidas del Oriente. La 'síguiríya', a juicio de Falla, es acaso el único canto europeo que conserva "... *en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales*". Falla considera cinco coincidencias entre la 'siguiriya' y los cantos primitivos de Oriente:

1) El enharmonismo como modo modulante

2) Empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta

3) Uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior

4) Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos sólo se emplean en determinados momentos como expresiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto

5) Voces y gritos para animar y excitar a los 'cantaores' y 'tocaores'.

En este último punto vuelve a aparecer el inefable y escurridizo 'duende'. Oigamos a Federico García Lorca:

> "La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, con una calidad de rosa recién creada, de milagros, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.
>
> En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos '*¡Alá, Alá!*', '*¡Dios, Dios!*', tan cerca del '*¡Olé!*' de los toros que quién sabe si será lo mismo ; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de '*¡Viva Dios!*', profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina, evasión real y profética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del XVII Pedro Soto de Rojas a través de siete jardines, o la de Juan Clímaco por una temblorosa escala de llanto".

España, por tanto, ha sido víctima propiciatoria de las invasiones y ha recibido y asimilado las más variadas influencias. Pero, sin embargo, como dice Roland Manuel, ni celtas, ni fenicios, ni romanos, ni godos, ni árabes han logrado modificar en absoluto lo que Unamuno llama el "*fondo subhistórico, el pueblo que calla, reza, trabaja y muere*". Y continúa Roland Manuel: "*Dicho pueblo iletrado y caballeresco es el archivista y el testimonio de la España eterna. De su recogimiento taciturno y del silencio de la Meseta surgen, a través de los siglos, las fuentes frescas de una música verdaderamente incomparable*". Dice Garcia Lorca, puntualizando "*Todas las artes y aun los países tie-*

nen capacidad de duende, de ángel y de musa ; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, e Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte". Y continúa:

> "En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles":

Dentro del vergel
moriré,
dentro del rosal
matar me han.
Yo me iba, madre,
las rosas coger,
hallara la muerte
dentro del vergel,
Yo me iba, madre,
las rosas cortar
hallara la muerte
dentro del rosal.
Dentro del vergel
moriré,
dentro del rosal
matar me han.

Porque "*... el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo*":

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

García Lorca profundiza en este fondo de Amor y de Muerte común a todas las coplas andaluzas, en esas "*... infinitas gradaciones del dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, ...*" que "*... laten en los tercetos y cuartetos de la 'siguiriya' y sus derivados*". Y, efectivamente, es curiosa esta característica común, no

sólo del folklore andaluz, sino también del de Galicia y de la Meseta. Tal patetismo en las coplas populares nos parecería insólito si no conociésemos la historia de tales parajes. Porque analizando los acontecimiento históricos veremos cómo este pueblo triste y estático ha vivido durante siglos bajo la más terrible de las opresiones y se ha visto sumido en la más agobiante miseria. El hombre de la Meseta, de la Sierra o de los campos andaluces no tiene tiempo de ocuparse de superficialidades:

A mí se me importa poco
que un pájaro en la 'alamea'
se pase de un árbol a otro.

Este patetismo es especialmente acentuado en Andalucía. En el resto de la Península (Asturias, Vasconia, Cataluña, Galicia) encontramos de vez en cuando 'medios tonos', cierta tendencia a expresar estados de ánimo y sentimientos ingenuos. No así en el canto andaluz. "*El andaluz o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de sus caminos*". Prescinde del medio tono:

A mi puerta has de llamar,
No te he de salir a abrir
Y me has de sentir llorar.

"*En el fondo de todos los poemas*", dice García Lorca, "*late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la señal salvadora. Es un gesto patético pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas*":

Subí a la muralla,
me respondió el viento:
¿Para qué tantos suspiros
si ya no hay remedio?

Así es el canto andaluz, el verdadero 'cante jondo', el reflejo del sentir de un pueblo que ha conservado su personalidad genuina a pesar de todas las invasiones e influencias. Más bien se podría decir que ha sido el folklore andaluz el que ha influido en los pueblos de Europa, especialmente en su música culta. Ahí tenemos los ejemplos de Glinka, Rimski-Korsakoff, Borodin, Balakireff por el lado ruso y de Bizet, Debussy y

Ravel en Francia[xlii]. Tal tesoro folklórico había sido olvidado casi totalmente, como decíamos, a principios del siglo pasado en nuestro país y había sido sustituido por 'tonadillas' y similares. La situación -exceptuando, claro está, los esfuerzos de artistas como Pedrell, Barbieri, etc.- continuaba por el estilo en 1922, cuando Manuel de Falla escribía lo que sigue[xliii]:

> "Ese tesoro de belleza -el canto puro andaluz- no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.
>
> Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro 'cantaor' en ejercicio y unos pocos 'ex cantaores' ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo 'flamenquismo' de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza.
>
> La sombría modulación vocal ... se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados ; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos ; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas".

Como dice Trend, la música de un país no se puede reducir sólo a cantos y bailes populares o sus peculiaridades rítmicas y melódicas. También hay una tradición de música cultivada, lo que Pedrell llama 'música artificial'. Del canto mozárabe y las 'cantigas' de Alfonso X el Sabio pasamos directamente a los 'cantares' de la época de Isabel la Católica, las piezas profanas para 3 o 4 voces, los 'villancicos' de Juan del Encina, la música para vihuela del siglo XVI, y por fin la música religiosa del Siglo de Oro, con nombres como Cabezón, Vitoria, Morales y Guerrero, entre otros[xliv]. Pero -y a pesar de su 'artificialidad'- siempre ha sido un rasgo distintivo de los músicos cultos españoles, y Pedrell lo hace notar así, el uso persistente de motivos populares en sus obras. El compositor de la Península ha estado siempre muy en contacto con su pueblo ; tal vez esa sea la razón de su preferencia por la vihuela y la guitarra y de su casi olímpico desprecio del clavicémbalo. Efectivamente, Joaquín Nin hace notar con desconsuelo la falta casi total de composiciones para clave que enlacen las *Tocatas para espinela* del P. Romaña (1640) con las obras de José Elías y Joaquín Oxinagas, de la primera mitad del siglo

XVIII. Y no sólo eso, sino que faltan asimismo métodos, tratados, obras teóricas y escritos que testimonien de la posible existencia de una tradición pedagógica del clavicémbalo. Según Nin, tal predilección se debe a la cualidad de sonido más expresiva de la vihuela y la guitarra, cuyas cuerdas son tañidas con las puntas de los dedos, a diferencia del clavecín, accionado mecánicamente. Esto explicaría el amor del pueblo español, "*eternamente romántico*", por la guitarra, instrumento expresivo por naturaleza. Pero, naturalmente, no dejó de tocarse el clavecín en España, e incluso tuvo nuestro país la excepcional suerte de contar entre sus huéspedes a uno de los más grandes clavecinistas de todas las épocas: Domenico Scarlatti. Pero -para nuestra desgracia- éste, aunque vivió en el país durante 23 años, estaba al servicio de un rey extranjero (Felipe V) y de una Corte que había desterrado la música española y sus cultivadores.

Scarlatti no pudo, pues, formar una escuela de clavecinistas españoles. Sólo encontramos influencia suya directa en el P. Soler[xlv] ; en los demás sólo influye indirectamente. Tampoco cuajan en España las formas musicales apropiadas para el clavicémbalo. Las *Sonatas* del P. Soler no difieren morfológicamente de las de Scarlatti, y los demás (Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano, etc.) parecen ignorar los logros de Philip Emmanuel Bach, Haydn y Mozart en el dominio de la sonata. A finales del primer tercio del siglo XIX persiste aún la 'sonata bipartita', y más tarde los músicos españoles sólo utilizan la 'gran sonata' en casos contados y excepcionales[xlvi]. Como dice Nin, "... *no se improvisa una tradición ; no se recupera en pocos años un retraso de un siglo*". A finales del siglo XVIII la invasión de la ópera italiana está en su apogeo. Los amantes de la música de cámara de agrupaban en torno a Luigi Boccherini[xlvii] ; los viejos recordaban nostálgicamente a Haydn. Pero tales figuras fueron sustituidas pronto por Bellini, Mercadante, Donizetti y Verdi, que reinaban como maestros absolutos. Dice Nin:

> "El italiano pasa a ser la única lengua admitida y posible ; no se habla más que de ópera todo el día y toda la noche ; en cada esquina se escucha a alguien canturreando, silbando o vociferando descorazonadoras melopeas líricas. El tenor dramático es tan adorado como el torero, y la 'diva' reina con tanto orgullo como imbecilidad ...".

A principios del siglo XIX no se conoce en España el 'concierto', tal como hoy lo concebimos. Sólo había una especie de recitales en que se interpretaba un conglomerado de trozos vocales y de sinfonías o fragmentos de óperas. La cosa comienza a cambiar hacia 1844, con la gira de Liszt por España y Portugal[xlviii]. Por esa época más o me-

nos se componen las primeras 'zarzuelas'. En 1865 inaugura Mr. Auban-solista de cornetín de pistones- una serie de conciertos en el Circo del Príncipe Alfonso de Madrid. El programa (citado por Salazar) es una extraña mezcla de 'quadrillas', 'polkas', fantasías de óperas, 'galops', 'overturas', 'melodías', 'marchas', 'valses' y 'andantes'. Los compositores de tales obras son también de lo más variado: Adam, Sellenick, Suppé, Meyerbeer, Verdi, Auber, Gung'l, Weber, Rossini, Haydn, Nicolai, Thomas, Beethoven, Strauss y Donizetti. Los conciertos, por tanto, se regían por los gustos del público de la época y nos testimonian de lo bajo que había llegado la música en España por aquella época. En 1866 funda Barbieri la Sociedad de Conciertos de Madrid[xlix] ; se interpreta por primera vez íntegramente una sinfonía de Beethoven (la *Sinfonía en La Mayor* ; al año siguiente les llegaría el turno a la 'Pastoral' y a la *Sinfonía en Do Menor)*. En 1867-72 aparecen los primeros artículos combativos de Pedrell. La *débacle* musical había durado cerca de tres cuartos de siglo ; luego, sucesivamente, hombres como Barbieri, Clavé, Pedrell, Alió, Olmeda, Albéniz, Millet, Morera, Granados y Falla entre otros se dedicaron a despertar la conciencia musical española, adormilada bajo el influjo de la mala música italiana[l]. Su lucha fue sintetizada por Pedrell en esta exhortación:

> "¡Artistas del Mediodía! Aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna; pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales".

2) Opera **y** zarzuela

La preferencia y el exclusivismo de la aristocracia borbónica por todo lo que musicalmente viniera de allende las fronteras, con su consiguiente repudio de todo lo nacional, produjo, como hemos visto, la decadencia de la música española. La ópera italiana campeaba por sus respetos ; baste decir que el primer director del Conservatorio de Madrid fue un tenor italiano: Francesco Piermarini. No es de extrañar, por tanto, que cuando la música nacional decidió por fin despertar de su letargo, lo hiciese a la sombra de la ópera. Después de todo, los nuevos compositores eran formados exclusivamente en y para la ópera y, por supuesto, empezaron produciendo óperas italianas imitando el modelo de los compositores de moda, es decir, de Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini y Verdi, entre otros. Pronto, sin embargo, se dieron cuenta nuestros maestros operis-

tas de que no era el italiano la única lengua digna de ser cantada. Pero el resultado no fue más que una mezcla extraña ; no era ópera española, ni muchísimo menos. Sin embargo, tales compositores no podían hacer otra cosa, ni siquiera en el caso de que se les hubiese ocurrido. Su público no les habría aceptado nada que no fuese ópera italiana. Esto llegó a tal extremo, que no sólo la aristocracia y la alta burguesía ignoraba la música nacional, sino que esta manía operística trascendió también al resto del pueblo ; Bretón de los Herreros clamaba contra esta situación en el poema 'El furor filarmónico':

No más, no más callar; que ya en mi seno
tanta bilis no cabe, Anfriso mío,
y tanta indignación, tanto veneno.

¿ Yo sufrir el armónico extravío
que así enloquece al grave castellano?
¡Yo que de castellano me glorío!

¿ Yo sufrir que el gorjeo de un soprano
muy más al pueblo estólido conmueva
que el ruso combatiendo al otomano?

==========

¿Qué la letra de un aria, honor de Apolo,
aprenda de memoria un lechuguino
y que a León desprecie y a Gil Polo?

¿Qué me pruebe en añejo pergamino
descender de Gerón, y yo le vea
adulador de un 'buffo' transalpino?

¿Qué el sentido común negado sea
por la meliflua turba a quien ignora
lo que es un calderón y una corchea?

¿Qué hasta para vender plato de Alcora
en escala cromática se grite
y anuncie el diapasón a una aguadora?

Naturalmente, aunque la ópera fuese reina absoluta, quedaban aún rescoldos de música verdaderamente española: las 'tonadillas'. Estas tenían éxito entre las capas medias y bajas de la sociedad, y en cierto modo no eran otra cosa que ópera en pequeña escala, puesto que el procedimiento de composición era el mismo. Pero se diferenciaban de la ópera italiana en una característica importantísima: sus temas estaban sacados, co-

mo ya hemos visto, de la música popular. A mediados del siglo XVIII el jesuita P. Eximeno[li] escribió una frase que se convertiria en lema del españolismo musical: "*Sobre la base del canto popular debería construir cada pueblo su sistema*". Este aforismo se convirtió en caballo de batalla de los músicos españoles del XIX Pero tuvieron que empezar prácticamente de la nada ; sólo existía la 'tonadilla' como precedente (excepción hecha, claro está, de nuestros clásicos del Siglo de Oro). Se procedió, pues, a ampliar y desarrollar la 'tonadilla' y se fue a parar a la zarzuela. Las primeras composiciones de este género surgieron entre 1840 y 1850[lii].

La zarzuela no era otra cosa que ópera españolizada, es decir, la forma era italiana cien por cien, aunque los temas provenían del folklore hispánico: jotas, polos, seguidillas, etc. Entre nombres como Hernando, Oudrid y Gaztambide descuella el de Federico Asenjo Barbieri, cuya zarzuela *Gloria y Peluca* se puede casi considerar como el primer intento españolista serio. Las obras de Barbieri son, en efecto, las primeras que se pueden considerar como genuinamente españolas, aunque, naturalmente, están cuajadas de italianismo. Porque la producción anterior no era más que un calco de la ópera italiana; y como dice Falla, "*... es natural que así fuera, puesto que los asuntos dramáticos que servían para hacer óperas cómicas o zarzuelas tenían que carecer necesariamente de carácter nacional, siendo como eran, en su mayor parte, simples adaptaciones de obras extranjeras*". Barbieri rompe con aquella manera de proceder. Pero, como decíamos (seguimos citando a Falla), aun en obras como *El barbenrillo de Lavapiés* y *Pan y toros*, "*de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influidos por los italianismos al uso*". Peña y Goñi, en su libro 'La ópera española', de1885, niega la existencia de un equivalente español a la gran ópera italiana, francesa y alemana ; sólo hay la zarzuela (que él llama optimísticamente 'ópera cómica'). Los intentos operísticos de los compositores españoles hasta entonces no eran más que una ampliación de la 'zarzuela grande', caracterizada por los siguientes puntos[liii]:

a) Magnitud e idioma cantado

b) Empleo directo y primitivo de la canción o la danza populares, sin el menor aderezo ni espíritu de elevación.

La 'categoría', como dice Salazar, les era desconocida a estos compositores, "... *bien en lo referente al manejo técnico, bien al proceso espiritual*". Hacía falta la llegada de alguien como Felipe Pedrell que demostrase con sus obras el verdadero significado del aforismo del P. Eximeno, la auténtica forma de construir un sistema nacional a partir de los cantos y danzas populares. Tanto Barbieri como Pedrell buscaron en las fuentes históricas españolas la base para crear la música nacional, pero ambos partían de presupuestos distintos. En Barbieri lo popular se refiere a lo castizo, a los barrios bajos de la capital, y en Pedrell al campo. En Pedrell, por tanto, el concepto de 'pueblo' es mucho más amplio, y es más lícito hablar de 'música nacional'. Este compositor ambicionaba un plano de auditores más alto, más intelectual que el público pequeño-burgués de la zarzuela. Esto hizo que se decidiera por la ópera. En él no encontramos las fáciles concesiones al público que vemos en todos los autores de zarzuelas. El iba en busca del gran arte, y así decía: "... *¡como si la conciencia artística no debiera exigirle al compositor dirigirse tranquilo y lleno de convicción, sin doblegarse a ninguna clase de imposiciones, hacia el ideal, esa corriente siempre viva de inteligencia, de convicción y de eterna poesía*". Pretendía, como dice Salazar[liv], *"redimir la ópera de sus vicios mediante una cura de nacionalismo*".

Esa cura de nacionalismo iniciada por Pedreil estaba inspirada en la que Wagner realizó en la ópera alemana. Así decía: "*Música toda música, música pura, búsquese en Beethoven. Poesía toda poesía, poesía pura, pídase a Shakespeare. Música verdadera y poesía verdadera, estrechamente unidas, el drama lírico nos las ofrece*". Wagner, como es sabido, basaba la composición del drama lírico en el desarrollo de ciertos temas piloto ('Leitmotive') paralelos a la acción dramática, expuestos, precisados y comentados por la orquesta. Esta hace la vez del antiguo coro griego. Los 'Leitmotive' tratan de expresar lo interno de los caracteres, las pasiones fundamentales del drama, todo el mundo de la intriga[lv]. La escuela rusa, en cambio, modifica la teoría wagneriana de esta forma[lvi]:

1) La música dramática posee siempre un valor intrínseco como música absoluta, abstracción hecha del texto.

2) La música debe hallarse en perfecta concordancia con el sentido de las palabras.

3) La estructura de las escenas que componen una ópera ha de depender enteramente de la situación recíproca de los personajes, lo mismo que del movimiento general de la obra.

4) Los coros representan la muchedumbre, el pueblo, y no únicamente los coristas.

5) Rechazo de la monotonía del recitativo, del cual Wagner ha abusado ; se evita en lo posible el 'Leitmotiv', pero no se le desecha.

Pedrell adopta una solución intermedia entre el drama lírico wagneriano y su variante rusa; es la siguiente:

> "... cada personaje ha de poseer su característico melódico-armónico especial y este característico debe aparecer desarrollado en temas transformados según las situaciones generales y expresivas del drama y cada vez que lo exijan las particulares y expresivas del personaje en todos los incidentes interiores y exteriores de la acción ... No se ha de concentrar en absoluto el interés en la orquesta, si ésta destruye la importancia que en realidad tiene la parte vocal en el drama.
>
> La orquesta no expondrá cierta clase de temas que parece condenan a los personajes a emitir fragmentos de melopea o recitativos que, tomados separadamente, no poseen ningún valor intrínseco ni ofrecen ningún sentido preciso".

Los 'Leitmotive' de las óperas de Pedrell se derivan de dos fuentes:

a) Canto popular: *monodia*

b) Canto eclesiástico: *poliodia.*

Pero el canto popular no es utilizado por Pedrell directamente en sus composiciones (sí lo hace, en cambio, con trozos de autores del Siglo de Oro, como, por ejemplo, el famoso 'fabordón' de Fray Tomás de Sancta María) ; más bien intenta extraer el espíritu armónico-modal que en tales cantos se halla. Hace una adaptación del canto popular a los medios expresivos modernos. El mismo lo dice: "*El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, su simbolismo convénciónal, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanadas de la relación armónica que existe entre la forma y el contenido*". Se ha llamado a Pedrell el 'Glinka español', pero como apunta Salazar, el título no es exacto. Los rusos aceptaban el canto popular apenas 'manufacturado', al igual que Barbieri ; además, al rechazar de plano el 'sinfomsmo' centroeuropeo, su tea-

tro musical ya no es ni 'ópera' propiamente dicha, ni 'drama lírico', sino más bien 'zarzuela grande', con lo cual se encuentran bien lejos, "... *en su sencillez y primitivismo de concepto, de la compleja 'cultura' de Pedrell*". Esta idea de 'cultura' y de 'categoría artística' llevó a Pedrell a abnegar del resto de la música española de su tiempo. Decía: "*El balance de nuestra productividad musical de un siglo a esta parte presenta este menguado contingente: la 'tonadilla', la 'zarzuela 'y la farsa 'flamenca' o la misma tonadilla en otra forma, que es la vulgaridad rayana en la chocarronería, la degeneración más innoble en que pueda caer un espectáculo*".

Pero la zarzuela y géneros afines no eran criticados sólo por Pedrell ; ahí tenemos, por ejemplo, a Alarcón, que la atacaba defendiendo a la ópera italiana. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la zarzuela, ese espectáculo para público pequeño-burgués (fue muy promocionada a raíz de la Revolución de 1868), era lo único que había de música genuinamente española antes de la aparición de Pedrell. En ella, como dice Salazar, "... *el arte del pueblo volvía al pueblo, del que salió*", y los compositores posteriores a Pedrell procedieron a 'depurar' precisamente esos elementos que aquél creía encanallados y transformarlos en sustancia musical de categoría, dando lugar al renacimiento de la música española[lvii]. Felipe Pedrell, como indica Roland Manuel, invitó a la música española a volver a tomar su herencia. No obstante, y como era de esperar, fue casi totalmente ignorado por sus contemporáneos. Su obra no fue apenas estrenada ; sólo fue conocido como musicólogo y crítico, y esto provocó que, al no poder escuchar sus propias obras, el compositor se viese imposibilitado de corregir posibles faltas. Sin embargo, como dice Trend, aparte de algunos desequilibrios y defectos de estilo, "... *interpretando las obras de Pedrell inmediatamente nos son perceptibles sus evidentes cualidades. Estas son peculiaridades individuales de estilo, serenidad, así como fuerza emotiva y un raro sentido de misterio, o de poesía -un sentido que Falla llamaba 'poder evocativo'. Un examen detallado revela el hecho de que estas cualidades se derivan... de su asimilación de las melodías tradicionales y su estudio de la música de los tiempos primitivos*".

Pero estas cualidades de la música de Pedrell apenas fueron apreciadas por sus contemporáneos, como íbamos diciendo. Tampoco se conocía su obra ensayística de historia y crítica musical, ya por la dificultad del tema, ya por la dificultad del idioma y la edición, extranjeros. "*Si se añade*" -dice Salazar- "*que por diversas circunstancias*

entre políticas y privadas, las relaciones de Pedrell con las gloriolas de la época no podían ser mucho más cordiales, será fácil comprender la creciente amargura de este hombre que veía pasar los años mientras que su fruta madura se pudría en el árbol, inaccesible e inatractiva al apetito de las gentes". Corno dice Salazar, la obra de Pedrell fue de predicación y de lucha, pero era una obra de transición, a su vez fuertemente influída por las estéticas al uso en su momento y por la fuerte genialidad de los reformadores de otros países como Wagner. Dice Roland Manuel: "*Un francés, Felipe V, había abandonado su reino a la influencia musical italiana ; otro francés, Claude Debussy, que sabía descifrar* 'la música escrita en la naturaleza', *ofrecería a los sucesores de Pedrell el medio de reencontrar el sentido y el espíritu de su tradición eterna*". Porque el 'cante jondo' y el 'toque jondo' no son otra cosa, en definitiva, que el 'canto profundo' y la armonía natural de la música andaluza. El ejemplo de Claude Debussy mostró el efecto que la música popular puede tener[lviii]. Sin él, el sueño de Pedrell no se habría realizado. Esta última aseveración nos lleva a una posible duda: ¿no sería acaso un verdadero 'sueño' el de Pedrell? ¿No será tal vez un sinsentido el aforismo del P. Eximeno? Citemos a Salazar:

> "Nótese este caso curioso: Soriano, Barbieri, Pedrell, Saldoni, todos reformadores, mezcla de innovadores y tradicionalistas, todos ellos 'eruditos', gentes de estudio, hombres de pluma mejor o peor tajada, pero, al fin, 'intelectuales'. Conviene resaltar este hecho, porque en él estriban sus mejores virtudes (su buena fe, el entusiasmo, el patriotismo) y sus más lamentables errores (la equivocación del concepto, sus falsas ideas sobre casticismo, nacionalismo, tradición, resurrecciones artísticas, etc.)".

Porque al igual que era bastante absurdo poner letra española a óperas italianas, como hizo Saldoni, o armonizar a la italiana melodías populares españolas, como Barbieri, ¿no podría ser igualmente absurdo utilizar cantos populares españoles como 'Leitmotive' de un drama lírico wagneriano? ¿No sería esto algo artificial y gratuito? Veamos qué dice al respecto Peña y Goñi:

> "Hay quien estima condición indispensable, marca indeleble de fábrica para la ópera española, el canto popular. Nada más absurdo, en mi concepto. Las creaciones del genio en la música, donde el color local es de pura convención, si es que realmente existe, no pueden, no deben someterse a fórmulas determinadas. Esas fórmulas las impone el genio en la parte puramente técnica. Que los músicos estudien los cantos populares, nada más justo, pero que traten de convertirlos en distintivo permanente de nacionalidad, nada más absurdo. El proce-

> dimiento sería demasiado cómodo y cualquiera podría sentar plaza de genio a poca costa.
>
> En la ópera cómica el canto popular tiene varias y bellas aplicaciones. En la ópera el cuadro se agranda y las pasiones dominan. Lo popular es un accidente y nada más. Y es necesario que esté aplicado oportuna y sobriamente, si el caso de aplicarlo llega. Un argumento basta para echar por tierra las ideas de los que preconizan el canto popular, en presencia o en esencia, como condición 'sine qua non' para la ópera española. Según ellos, *Las bodas de Fígaro* o *El barbero de Sevilla* deberían ser colecciones de boleros, vitos, seguidillas y hasta peteneras. Y ni Mozart ni Rossini pensaron en semejante cosa[lix].
>
> Que un compositor español ponga en música un poema interesante, que busque la belleza y la verdad, tal como él las siente, y las exprese noble y lealmente, sin someter sus aptitudes y su inteligencia a copias serviles; que ese compositor tenga genio y escriba. Sus obras se representarán, serán aplaudidas y ése y no otro será el fundador de la ópera española".

Esta opinión, como vemos, coincide punto por punto con la anteriormente citada de Adorno sobre nacionalismo musical colectivista[lx], y es la misma que expresa Schönberg cuando escribe: "*Los folkloristas que, tanto si se ven forzados a ello (por falta de teorías propias) como si no (porque después de todo, la existente tradición y cultura musical podría encontrar sitio para ellos) desean aplicar a las ideas primitivas de la música folklórica una técnica que sólo conviene a un estilo musical muy complejo*". Lo mismo dice Strawinsky, coincidiendo con Schönberg y contradiciéndose a sí mismo, a nuestro parecer, porque, ¿qué es el 'neoclasicismo' sino "*... recrear un arte que ya existía desde hace muchos siglos?*" Stuckenschmidt[lxi] trata de resolver el problema recordando que en la historia del arte hay "*... repeticiones y aparentes regresiones que transforman lo aparentemente primitivo en progresivo y al contrario*"[lxii]. Nosotros, por nuestra parte, no podemos aceptar sus razones, ya que, como hemos mostrado ya suficientemente, abogamos por una concepción positivista de la historia de la música, según la cual ésta es un proceso acumulativo e ininterrumpido. Con esto volvemos, al final de este capítulo, al mismo problema que nos planteábamos en apartados anteriores: el del concepto de 'vanguardia musical'. Pero no nos extenderemos aquí más y relegaremos la solución del problema a posteriores secciones de este trabajo.

C) MANUEL DE FALLA

1) El artista y su obra

El aforismo del P. Eximeno causó, como hemos visto, un decisivo efecto en el desarrollo de la música española. Gran parte de nuestros compositores se lanzaron en los inspiradores brazos de la música popular. Surgieron como por ensalmo la tonadilla, la zarzuela y la ópera, creándose así una música más o menos nacional. Todo esto nos llenaría de orgullo si no observáramos y analizáramos más de cerca la forma en que se realizó este nacionalismo musical 'a la española'. Ya hemos visto las reservas de Salazar respecto a los logros de nuestros innovadores musicales habla concretamente de "... *falsas ideas sobre casticismo, nacionalismo, resurrecciones artísticas, etc.*". Nos toca ahora a nosotros dilucidar hasta qué punto son acertadas o equivocadas tales asertos.

Siguiendo al P. Eximeno nuestros compositores de tendencia nacionalista han pretendido sumarse al concierto de la música europea, aportando de paso los procedimientos 'naturales' de composición de nuestra música popular. En un principio esto fue como una reacción contra la omnipresencia y cuasi-omnipotencia de la ópera italiana ; nos sentíamos como invadidos por un poder extranjero y había que resistirse a su dominio con uñas y dientes. Pero, ¿cuál fue el procedimiento aplicado? Como era de esperar, el país carecía de medios artísticos de carácter autóctono para capear el temporal (éstos habían sido despreciados y soterrados por la aristocracia gobernante en favor de lo italiano), y tras un intento de combatir al invasor con sus propias armas (fabricación de zarzuelas y óperas al estilo italiano con texto en español), la solución consistió en entregarse en manos de otros invasores: primero alemán (Wagner) y luego francés (impresionismo). ¿Era el resultado de esto música nacional? Para contestar a esta pregunta sería taJ vez conveníente hacerse otra: ¿qué entendemos por 'música nacional'? Aplicando nuestro concepto de música en general esbozado en capítulos anteriores, podríamos decir que una arte (y, por ende, una música) se puede considerar como 'nacional' si refleja al pueblo en cuestión fidedignamente, es decir, si forma y contenido se conjugan a la perfección para caracterizar lo típico de un país determinado (lo *típicamente español*, en nuestro caso), teniendo siempre en cuenta el momento histérico en que la obra se con-

formó, así como sus connotaciones político-sociales. Toda obra de arte pretendidamente nacional que se apartara de esta definición sería tal vez 'arte', pero de ningún modo arte 'nacional'.

Nuestros compositores nacionalistas de la primera mitad de este siglo parecen haber decidido abandonar definitivamente Italia para dirigirse a Francia en busca de la forma musical ideal. Sus ídolos fueron, por un lado, Claude Debussy, que atrajo a Manuel de Falla, y Vincent d'Indy, preferido de Joaquín Turina[lxiii]. Los músicos franceses, ya antes de la llegada de nuestros compatriotas, hacían lo que ellos llamaban 'música española', es decir, música con temas sacados del folklore español. Sólo faltaría averiguar si era en realidad 'música española', o si sólo se trataba de apuntes, de detalles pintorescos, sin verdadera profundización en lo típico de nuestro pueblo. Dice Falla que "*...Debussy, que no conocía España, creaba espontáneamente, de manera inconsciente,música española capaz de dar envidia a tantos otros que la conocían demasiado...*". Son ejemplos: *Puerta del Vino*, *Soriée dans Grénade*, *Iberia*. En esta última obra "*... los ecos de los pueblos, en una especie de sevillanas, parecen flotar sobre una claraatmosfera de luz centelleante ; la embriagadora magia de las noches andaluzas, la alegría de un pueblo que camina danzando a los festivos acordes de una banda de guitarras y de bandurrias ... todo, todo esto burbujea en el aire y nuestra imaginación, despierta incesantemente, se queda deslumbrada por las fuertes virtudes de una música intensamente expresiva y ricamente matizada*".

La influencia de la música popular española en la música francesa comenzó en el siglo XIX. Así, tenemos una riada de compositores franceses que se ejercitan en el género españolista: Massenet (*Le Cid*), Bizet (*Carmen*), Chabrier (*España*), Lalo (*Sinfonía española*) y Saint-Saëns (*Capricho andaluz*). Esta música de procedencia gala obtiene notable éxito en nuestro país, y su estilo llega incluso a influir en autores menores como Bretón (*A la Alhambra*) y Chapí (*Fantasía Morisca*). Pero en realidad la proliferación de esta clase de música es, como dice Campodónico[lxiv], un fenómeno distinto del que orientó las investigaciones hacia una música típicamente española y que a través del primer Albéniz[lxv] y *La vida breve* de Falla desemboca por fin en el impresionismo de Debussy y Ravel. Pues estos últimos "*... se alejan resueltamente de todo acuarelismo y tratan de dar, sólo a través de la evocación, el 'espíritu', un carácter español a su música*". Se cumple así la ilusión de Conrado del Campo de una música española que lo

fuera por el 'temperamento', por el 'talante', y no por la cita de lo popular[lxvi]. Pero –podríamos preguntarnos- ¿por qué habría de reunir precisamente el impresionismo francés esas condiciones? Chase advierte (como posible respuesta) que muchos de los procedimientos que parecen invención del impresionismo son corrientes en la música popular española, y especialmente en la andaluza[lxvii]. Citemos algunos ejemplos:

a) El rasgueo de las cuerdas al aire de la guitarra da un acorde completamente 'impresionista'.

b) Tendencia a las melodías y armonías modales

c) Ambigüedad tonal, resultado del amplio uso frecuente de 'falsas relaciones' y 'cadencias rotas'

d) Uso sistemático de quintas sucesivas

e) Apoyaturas no resueltas

f) Complejidad métrica por cambios frecuentes de compás y por la simultaneidad de ritmos diferentes.

Detalles como estos parecen ser los que hacían a los franceses envidiar la fuerza trágica española, así como también a los músicos españoles mirar nostálgicamente hacia el país vecino añorando la perfección formal de los compositores franceses. Es esto, en nuestra opinión, lo que impulsa a Manuel de Falta a cruzar la frontera rumbo a París con la partitura de *La vida breve* bajo el brazo[lxviii]. En París transcurren siete años que, según Campodónico, son decisivos en la vida de Falla, pues allí adquiere definitivamente la técnica orquestal impresionista, una técnica que va a aplicar a la música española de la misma forma que los franceses lo hacían con su música. Desaparece así, según Salazar, el tópico 'localista' español para dar lugar a la sugestión producida por elementos simplificados, 'simientes de estilo', breves detalles del canto popular español sometidos al tratamiento armónico adecuado (desarrollo libre de los armónicos, según lo expuesto en 'L'acoustique nouvelle', de Louis Lucas). ¿Qué ventajas ofrece este sistema? Salazar las cita:

a) Lo indígena queda reducido a sus núcleos vitales, que habrán de desarrollarse a través de la personalidad del compositor.

b) El plano poético en que el compositor se sitúa, más retirado de la impresión directa, es más intenso, posee mayor capacidad de evocación y exige una mayor atención, porque ya no obra por 'presentaciones', sino por 'reflejos.

c) El compositor, libre de fórmulas, ha de crear en cada momento su manera de expresión.

De esta forma, como dice Campodonico, "*... gracias a los músicos franceses (Dukas, Debussy, Ravel) y a los músicos españoles de Francia (Viñes, Albéniz), Falla tiene libre acceso, por primera vez, a la música europea*". Pero, naturalmente, su aceptación de la música europea es sólo parcial. Como dice Federico Sopeña[lxix], Falla "*... respeta el esfuerzo de Schönberg, pero no participa lo más mínimo de sus avatares de la disolución tonal ; admira y quiere a Strawinsky, pero no sin cierto deslumbramiento, sintiendo un como mareo ante tanto cambio*". Tampoco acepta Falla el programa artístico strawinskiano consistente en el repudio de la emoción, el panegírico de la artesanía y el alejamiento de la inspiración[lxx]. Así dice; "*La inteligencia no debe ser más que la auxiliar del instinto. Debe servir aquella para encauzar éste, para darle forma, para dominarle ... Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella. La música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se comprenda, sino para que se sienta*".

El músico contemporáneo más admirado por Falla fue Maurice Ravel. Para él, Ravel no era, ni muchísimo menos, el *enfant terrible* que algunos creían ; más bien era "*... algo así como un 'niño prodigioso' cuyo espíritu, milagrosamente cultivado, hiciera 'sortilegios' por medio de su arte*". El españolismo de obras como *Rapsodie Espagnole* no estaba logrado "*... por el simple acomodo de documentos folklóricos, sino más bien por un libre empleo de sustancias rítmicas, modal-armónicas y ornamentales de nuestra lírica popular*". Ravel fue también el músico que más influyó sobre Manuel de Falla, como él mismo advierte[lxxi]. Su influencia es evidente, sobre todo en las obras de la primera época de muestro músico. Así tenemos, en primer lugar, las *7 canciones populares españolas*, "*... milagro de una estética nacionalista*", según Sopeña ; son la primera experiencia de Falla en aplicar la técnica impresionista a la armonización de motivos populares españoles más o menos depurados y estilizados. Pero la culminación de este período fueron, sin lugar a dudas, las *Noches en los jardines de España*. Las 'Noches', como dice Salazar, "*... son para nosotros lo que los 'Nocturnos' y la 'Iberia' de Debussy son para la música francesa, y están tan lejos de la 'Iberia' de Albéniz, como remotas*

de los andalucismos a flor de piel de Chapí". Son, en opinión de Chase, una perfecta síntesis de 'idioma andaluz' y de música sinfónica, música andaluza escrita 'desde dentro'. Algo parecido opina Guido Pannain[lxxii]. Dice lo siguiente, que consideramos interesante citar en su integridad:

> "La aparición de Manuel de Falla en la liza de la nueva música española es, sin duda, significativa ; las *Noches en los jardines de España*, de 1916, señalan una fecha. Porque él escribe música española por experiencia singular, alejándose en lo posible del españolismo amanerado. Se dirige directamente a las fuentes, pero no para hacer una especulación retórica. Procede sereno, bien articulado y seguro ; traza con claridad su diseño armónico sobre el fondo de un límpido y sereno horizonte, sin nubes, niebla ni iridescencias. No hay susurros, ni excesivos abandonos, ni divagante sensualidad de los colores ; mientras tanto el piano, instrumento solista, confiere al ritmo la consistencia y a la armonía la vivacidad de un pintoresco vibrar de guitarra".

El contacto con la música francesa sirve a Falla, como decíamos, más que nada para adquirir una espléndida técnica orquestal. Esta técnica la emplea a discreción tanto en las *Noches* como en los dos ballets que le siguen: *El amor brujo* y *El Sombrero de tres picos*. Pero, según Pannain, en las 'Noches' y en el 'Amor brujo' sigue siendo Falla discípulo de los franceses ; su orquestación está constituida a base de frecuentes diversiones, agrupamientos y distribuciones de las masas sonoras, al estilo de Debussy y Ravel ; el color orquestal es en gran parte residuo de la técnica impresionista, y "*... el abandono expresivo se calienta a la pálida luz de un romanticismo moribundo*"[lxxiii]. Al período 'español' propiamente dicho del compositor pertenece *El Sombrero de 3 picos*, de 1919. Pannain lo encuentra "*... rico de música vivaz, pero inferior al 'Amor Brujo', e incluso a las 'Noches', en la consistencia de los valores melódicos*" ; le sigue la *Fantasía Bética*, que, según Chase, y también según Trend, significa un giro en la carrera artística de Falla. En esta obra utiliza Falla prevalentemente el modo <u>frigio</u> (con un interludio lírico en modo 'eólico')[lxxiv], y, según Chase, a pesar de utilizarse "*... la mimosa melodía del 'cante jondo' con un acompañamiento similar al de la guitarra, los característicos ritmos de danza como los de las sevillanas, y otros elementos típicos del idioma andaluz*", el efecto final no es claramente español para el oyente común ; su españolismo se revela solamente después de un atento análisis. Pues la dificultad técnica, la compleja ornamentación y la superposición de tonalidades "*... subordinan los elementos del folklore local a un desarrollo musical más autónomo*".

Pannain no le atribuye a la *Fantasía Bética* la importancia que le da Trend, por ejemplo ; esta obra es para él una bella pieza pianística. Pero "*... no puede superar, en último análisis, el punto neutro dialectal y amanerado de que adolece la moderna música española*". Y, en efecto, parece ser que también Falla notó esta debilidad y se decidió a cambiar el curso de su actividad estilística. Falla no era partidario de lo que se ha dado en llamar 'el arte por el arte' ; así dice: "*Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que podríamos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás: simplemente, sin vanas y orgullosas situaciones. Sólo así puede el Arte cumplir su noble y bella misión social*". Estas son, según Federico Sopeña, las características del 'artista cristiano'. El artista cristiano no tiene moral aparte como artista, pero cumple esa moral a través de unas formas de vida radicalmente 'poéticas' ; estas formas de vida cristalizan, segun Sopeña, en tres características de Manuel de Falla:

a) *Celibato* (debido, tal vez, a la existencia de un amor frustrado en su juventud)

b) *Pobreza* (negación a hacer música comercial)

c) Alegría de la vida.

Tal artista considera a la 'inspiración' como un elemento esencial de la obra de arte. "*Ello, no obstante*" -advierte Sopeña-, "*no exige una actitud retórica de envanecimiento, sino un trabajo febril para que los 'medios' transparenten todo lo posible la fuerza y la belleza inspiradas*". Esto, según Sopeña, lleva consigo la espontaneidad, que a la vez implica "*... perfección, ajuste, control pleno de los medios, absoluta primacía de la calidad sobre la cantidad*". La búsqueda de autenticidad a que nos referimos hace rehuir a Falla de lo que Sopeña llama la "*facilidad del éxito y del dinero*". Así, estando en Granada, nuestro compositor no produce obras andaluzas ; renuncia a lo andaluz y se pasa a lo castellano, componiendo *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clavicémbalo*. A partir del *Retablo*, dice Salazar, desaparece por fin el españolismo pintoresco de viejo cuño para dar paso a conceptos de más alto rango. Falla ahonda adentrándose en el sentimiento de 'lo racial', hasta llegar "*... a la entraña viva, a la más íntima conciencia de donde ha de salir en una forma libre, autónoma, desprendida de fórmulas esquematizadas y caducas*". Esta libertad de expresión la consigue Falta por dos caminos, según Salazar:

a) *Similibus curantur;* sorber la savia auténtica de lo popular

b) Ruptura del contacto con el arte del siglo. Apego a la forma clásica (como lo hizo Scarlatti).

Según Pannain, este cambio de raíz operado en Falta es buen signo, pero, sin embargo, no puede valer como solución definitiva del problema estilístico de la unión de lo popular con lo culto. Falla, según él, "*... dispone de un temperamento musical notable, pero tenue, sin trazos imperiosos, escaso de impulsos vigorosos. Si no permanece indiferente a las resonancias de antiguos espíritus nacionales, no le dejan de afectar las escabrosas combinaciones rítmicas de Strawinsky, y ya se oyen resonar en él los acentos de aquel amanerado neoclasicismo, en las proximidades de la guerra 1914-18, que crea falsas nuevas armas sacando a la luz viejas panoplias de familia...*". Pannain considera el 'Retablo', más que desde un punto de vista musical, como un evento teatral, puesto que en él la música no puede valerse absolutamente por sí misma ; es admirable por su variedad, armonía y finura, pero no puede aspirar a ser más que un comentario. Por lo tanto, los logros de este período de la evolución de Falla son más evidentes en la próxima obra, consecuencia clara de ésta: el *Concerto para clavicembalo*.

Como dice Salazar, el 'Concerto' es obra de transición hacia lo desconocido. Igual que las *Sonatas* de Scarlatti. Chase descubre en esta obra un lenguaje completamente moderno, donde la simultaneidad de tonalidades es llevada mucho más lejos que en la 'Fantasía Bética'. Pero Falla construye aún "*... sobre los sólidos cimientos de la tonalidad*", lo cual, según Salazar, no es ni un 'retorno al clasicismo', ni un 'retorno del clasicismo'. Sino algo mucho más sencillo: la consecuencia del deseo de Falla de encontrar la raíz de lo tradicional, a la vez histórico y popular, culto y espontáneo. Pannain, en cambio, no se muestra tan entusiasta con respecto al 'Concerto'. Para él, todo no se resuelve en las llamadas "*fórmulas exteriores, de fuera a dentro*". La obra "*... ofrece una apacible perspectiva musical ; sin embargo, de su estructura no emergenni vigor ni esencialidad de estilo*". Se trata de un ejercicio, una especie de imitación, como la Danza del Corregidor' del *Sombrero de tres picos* ; en este caso oímos un Domenico Scarlatti "*... que parece reproducido en un gramófono*", y ni los saltos de séptima, ni los grupos de politonalidad, ni las ingeniosas inversiones rítmicas sirven para renovar el estilo. Cree Pannain que, en su doble aspecto de color popular y forma orgánica, el arte de Falla es sin duda notable. Sin embargo, no ha dado resultados en las expresiones del se-

gúndo tipo, superiores (imitaciones aparte) a las del primero. El gluten de la mayor parte de la música colorista de Falla sigue siendo lo andaluz ; por todas partes resuenan los modos originales del canto y la danza nacionales: la 'jota' navarra, movimientos de 'granadinas', el 'fandango' y la 'farruca', ritmos de 'sevillanas' y de 'boleros' En consecuencia, y como lo pone García Matos[lxxv], Falla "... *no llega a aquella competencia esencial que supera el carácter de colectivismo expresivo en el deciso alineamiento de una personalidad lírica*".

Dice Federico Sopeña que "... el nacionalismo en la música se da cuando la idea *de Patria tiene carácter de mito, de misterio, de realidad por encima del tiempo y por la cual merece la pena dar la vida*". La idea de Patria, según él, se configura siempre 'frente a' y se define por esa enemistad. Manuel de Falla era español "... *hasta las entrañas*" y francés de adopción, por ende europeo de temperamento. Como dice Sopeña, era un hombre "... *profundamente europeo, pero europeo de la Contrarreforma*". Efectivamente, Falla era un hombre muy religioso, casi un místico; tanto Sopeña como Pahissa[lxxvi] y Juan Mª Thomas[lxxvii] refieren anécdotas del músico en este sentido. Es, como dice Sopeña, "... *uno de los pocos intelectuales que siente 'religiosamente' ese anhelo de paz europeo que en el período 1914-18 sufre la más honda crisis*" ; tampoco estaba a sus anchas dentro de un nacionalismo a lo romántico y "... *no podía ver 'religiosamente' su obra andalucista*". Falla escribía su música, como dice Pahissa, para mayor gloria del Creador. Por eso tal vez su última obra (terminada póstumamente por Ernesto Halffter[lxxviii]) fuese un oratorio: *Atlántida*. Fue comenzada esta obra en una época no muy propicia para la música religiosa, en que sólo había lugar para la alegría de los vencedores y la exasperación de los vencídos de la 1ª Guerra Mundial. Pero era una época especialmente indicada para revivir mitos. 'Atlántida' está basada en un poema de Verdaguer[lxxix] que, como dice Sopeña, hace surgir a destiempo (en pleno horror de regionalismo más o menos 'nacionalista') una visión de lo hispánico muy superior al nacionalesmo romántico, pintoresco, incluso político de Pedrell: "*Atlántida, hundida en el pecado -mito cristianísimo- vuelve a surgir por la voz del Altísimo y a través de la real epopeya de Cristóbal Colon*". Era un tema muy tratado en su época (Bènoit, Claudel-Milhaud, ...)[lxxx].

Según Sopeña, los mitos sirvieron para "... *insuflar un poco de humanidad y de pasión en el envejecido genio del neoclasicismo*", Strawinsky (véase *Edipo Rey* y la *Sin-*

fonía de los Salmos). Presentes en la novela con autores como Joyce y Mann y resucitados en el teatro a través de Anouilh y Giraudoux, surgieron como reacción contra la deshumanización del arte y el neorromanticismo: 'Atlántida', según Sopeña, se adelanta a todo eso ; "... *con su síntesis entre lo español y lo griego se hace hispánico sin ser nacionalista*". Es la música que Pedrell quisiera haber hecho. La composición de 'Atlántida' le significó a Falla inmolar la mitad de su vida, y es que, como dice Sopeña, "... *la voluntad de perfección al máximo, la clarificación extrema de los medios, parecían hacer incompatible a Falla con obras de gran extensión*". A esto se le suman dos puntos:

a) Falla no tenía, como sus contemporáneos europeos, plumas preparadas para la gran escena.

b) El ambiente se le resistía: la 'Atlántida' de Verdaguer no empujaba a los artistas de la época (Zuloaga, Lorca, ...).

'Atlántida', hecha para la escena, se despega del teatro. Menéndez-Pelayo ya le había encontrado al poema de Verdaguer el defecto de que el hombre está como absorbido por la Naturaleza y por las catástrofes. Y así, en Falla:

1) Son protagonistas los coros

2) Hay una coreografía 'especial' que rebasa los límites del teatro (como le ocurre a *Moisés y Aarón*, la obra inacabada de Schönberg).

Igual que Verdaguer mete en la misma entraña del mito de 'Atlántida' la realidad y el misterio cristiano del pecado, Falla, según Sopeña, hace que la música, en las descripciones de sucesos, lleve en sí mezcladas tensiones de poder y de angustia (disonancias). Hay una mezcla de lo mítico con lo religioso, un continuo cruzamiento entre lo profano y lo religioso, resuelto mediante contrapuntos 'expresivos', exclamaciones corales, toques modales dentro de una línea tonal rigurosa y efectos 'externos'. Es, en resumen, la música 'eclesiástica' más bella de nuestro tiempo (según Sopeña).

==========

Dice Hegel que "*todo lo real es racional, y todo lo racional es real*". A primera **a** vista, esto parece una bendición filosófica a todo lo existente (concretamente el despótico Estado prusiano de tiempos de Hegel). Pero, como advierte Engels[lxxxi], Hegel también afirmaba que "*la realidad, al desplegarse, se revela como necesidad*". Entonces se pueden combinar ambas frases e interpretarlas como hace el propio Engels: "*... en el curso del desarrollo, todo lo que un día fue real se torna irreal, pierde su necesidad, su razón de ser, ..., y el puesto de lo real que agoniza es ocupado por una realidad nueva y viable*". Como afirma Engels, "*... el gran problema de toda la filosofía, especialmente de la moderna, es el problema de la relación entre el pensar y el ser".* En tiempos remotos la ignorancia acerca de la estructura del organismo humano hizo creer a los hombres en que sus pensamientos y sensaciones no eran funciones del cuerpo, sino de un alma inmortal[lxxxii]. Esto llevó directamente a lo que Engels llama 'aburrida fábula' de la inmortalidad personal ; surgieron los primeros dioses, de los cuales "*... por un proceso natural de abstracción, casi diríamos de destilación*", surgió un Dios único y exclusivo[lxxxiii].

El problema de la relación entre pensar y ser, entre espíritu y naturaleza, privó durante siglos a la filosofía occidental ; así vino la radical división de los filósofos en 'idealistas' y 'materialistas'. Luego, con el avance de las ciencias, la filosofía avanzó a su vez con pasos cada vez más acelerados hacia el materialismo, a pesar de todos los esfuerzos realizados por los pensadores idealistas por conciliar panteísticamente la antítesis entre espíritu y materia[lxxxiv]. Se intentó por todos los medios explicar todas las relaciones humanas por medio de la religión (la palabra 'religión' viene de *religare* y significa, originariamente, 'unión'). Así, Feuerbach llegó hasta afirmar que "*... los períodos de la humanidad sólo se distinguen unos de otros por los cambios religiosos*". Esta aseveración es, como indica Engels, absolutamente falsa; según él -y nosotros lo subrayamos- "*... los grandes virajes históricos sólo han ido <u>acompañados</u> de cambios religiosos en lo que se refiere a las tres religiones universales que han existido hasta hoy: el budismo, el cristianismo y el islamismo*". Efectivamente, las religiones tribales y nacionales desaparecían o se debilitaban en cuanto el pueblo que las sustentaba perdía su independencia. Sólo en religiones universales, "*... creadas más o menos artificialmente*", llevaban los movimientos históricos un sello religioso. Y en el cristianismo esto sólo ocurrió durante las primeras fases de la lucha de emancipación de la burguesía, del siglo XIII al XVIII, y era debido a que no se conocían entonces otras formas ideológicas

aparte de la religión y la teología[lxxxv]. No obstante, en el siglo XVIII la burguesía era lo bastante fuerte para tener una ideología propia, "*... acomodada a suposición de clase*", y su revolución, la Revolución Francesa, fue hecha "*... bajo la bandera exclusiva de ideas jurídicas y políticas, sin preocuparse de la religión más que en la medida en que le estorbaba ; pero no se le ocurría poner una nueva religión en lugar de la antigua ; sabido es cómo Robespierre fracasó en este empeño*". La religión había dejado de ser necesaria; era, por tanto, irreal y en consecuencia, irracional.

La actividad artística de Manuel de Falla estuvo regida casi exclusivamente por la religión. Sopeña incluso llega a interpretar cambios estilísticos en función de su religiosidad. Ve una clara evolución desde la religiosidad alegre, desenfadada de la época andalucista, a través de la religiosidad austera, castellana, del 'Retablo' y el 'Concierto' (utilización de procedimientos de la música litúrgica), hasta la religiosidad universal de 'Atlántida'. Falla, por tanto, trabaja sobre una base totalmente irreal, anacrónica en la época en que compuso su obra ; no se le puede considerar, pues, en nuestra opinión, dentro de la vanguardia artística de su tiempo. Tampoco creemos que su música nacionalista caracterizase a lo típicamente español de la primera mitad de nuestro siglo, no sólo por lo que acabamos de decir de la religión, sino también por otros detalles: **no todo en España son noches de ensueño en la Serranía de Córdoba ni 'festivos acordes de una banda de guitarras y bandurrias'**.

En 'Atlántida', Falta no ve otra forma de dar autenticidad a lo religioso que a través del mito. Era un procedimiento muy empleado en su época: querer presentar como nuevo y actual lo que en realidad no eran más que 'viejas panoplias de familia'. Y, como hace ver Sopeña, la vanguardia artística de su época se negaba a aceptar el poema de Verdaguer. El mismo fallo que Menéndez-Pelayo encuentra en el poema[lxxxvi] lo encuentra Adorno en el *Sacre du printemps* y en *Petroushka* de Strawinsky. Según él, Strawinsky se apoya en el liberalismo lo mismo que Nietzsche, pues la crítica de la cultura supone una sustancialidad propia de la cultura que autoriza a sus protectores a formular juicios sin escrúpulos, aun cuando terminen por volverse contra el espíritu mismo. La presion de la cultura burguesa reificada empuja al espíritu a refugiarse en los factores de la naturaleza, los cuales terminan por volverse mensajeros de la presión absoluta. '*Los nervios estéticos vibran con el deseo de retornar a la edad de piedra*'. Dice Sopeña que los mitos surgieron como reacción contra la deshumanización del arte y el neorrealismo

y que sirvieron para "... *insuflar un poco de humanidad y de pasión en el envejecido ingenio del neoclasicismo*". Pero -podríamos preguntarnos- ¿es que esa 'humanidad' sólo se puede lograr rememorando mitos, como el de la religión, que ya han perdido toda utilidad, toda efectividad social? Engels dice lo siguiente:

> "La posibilidad de experimentar sentimientos puramente humanos en nuestras relaciones con otros hombres se halla hoy bastante mermada por la sociedad erigida sobre los antagonismos y el régimen de clase en la que nos vemos obligados a movernos ; no hay ninguna razón para que nosotros mismos la mermemos todavía más. Y la comprensión de las grandes luchas históricas de clase se halla ya suficientemente enturbiada por los historiadores al uso para que acabemos nosotros de hacerla completamente imposible transformando esta historia de luchas en un simple apéndice de la historia eclesiástica".

Mauel de Falla pretendía, siguiendo el aforismo del P. Eximeno, escribir música europea utilizando como fuente de inspiración los cantos populares españoles. Ahora bien ; podríamos preguntar: ¿cómo se puede aportar nada a la música europea del siglo XX con una mentalidad de **europeo de la Contrarreforma**? Aparte de esto, no creemos poder afirmar que Falla escribiera música europea, puesto que desde un principio se circunscribió a un estilo, el impresionismo, al que llegó guiado previamente por la lectura de 'L'acoustique nouvelle', de Louis Lucas, que le hizo desdeñar olímpicamente el resto de las tendencias musicales europeas, especialmente las alemanas ("*nada de germanizar en música*"). En cuanto a que Falla lograse absorber en su totalidad la savia de los cantos populares españoles, también tenemos nuestras reservas. Posiblemente lo único que hizo fue componer música impresionista (al menos durante su primera época) utilizando como temas los cantos populares en versión original o algo estilizados, y armonizándolos según lo aprendido en 'L'acoustique nouvelle', como él mismo afirmaba. ¿Era esto un verdadero reflejo de lo típicamente español? Responderemos a esta pregunta después de haber comparado a Falla con Béla Bartók y con Federico García Lorca, los dos artistas europeos más importantes de la época en nuestra opinión (al menos en relación con la temática que estamos desarrollando).

3) Falla y Bartók

Dice Felipe Pedrell: "*El sello particular, la peculiar inspiración de un arte propio o el carácter de una escuela lírica, que todo viene a ser lo mismo, ha de buscarse y se halla, afortunadamente, tal como lo han hallado ciertas escuelas líricas surgidas como por salto y al impulso de esa evolución modernísima del arte, en uno de sus poderosos agentes, en el canto popular, en el canto popular 'personalizado' y traducido a formas cultas*". ¿Consiguió en realidad Manuel de Falla cumplir con este propósito? ¿Logró, como dice Massimo Mila[lxxxvii], "*... dar valor de lengua a lo que había sido recogido como dialecto*", y de esta forma "*... acceder a lo universal a través de la patria chica*", como Bartók y Janacek? En nuestra opinión, no lo logró, e intentaremos demostrarlo comparando la evolución de Falla con la de su contemporáneo y colega húngaro Béla Bartók. Según Downey, Bartók fue, no sólo el primero, sino el único en lograr verdaderamente hacer de lo popular parte integrante de su estilo, elevando así a los elementos folklóricos locales al rango de música universal[lxxxviii]. Los demás compositores, anteriores e incluso contemporáneos, se limitaban a usar las fuentes populares con vistas a la consecución de un color local o nacional. Es el caso de Manuel de Falla, que prefería el término de 'poder evocador' antes que el de 'pintoresquismo', más propio de la pintura que de la música.

En Falla se trata más que nada de una 'recreación de ambientes' ; así tenemos, por ejemplo, *En el Generalife*, de las 'Noches en los jardines de España', que reproduce en forma más o menos poética el mundo de Granada, "*... el de la dualidad vital de Granada, de la Granada que desde la Alhambra y su Generalife vive soñando la más sutily embriagadora poesía moruna ; la Granada que en su Albaicín vive ardorosamente el humano latido de su polícromo pueblo gitano*". La España recreada de esta manera no es real ; como dice Pannain, "*... es una España de fantasía, vista a través del sueño*", como la de Claude Debussy. Esto explica la preferencia de Falla por la técnica impresionista, mediante la cual "*... la voz española se desmenuza, se sutiliza por una analítica exigencia de orden ideal superior, y su trascendida lírica se nos ofrece 'angelizada*". Bartók, en cambio, no pretende una tal 'transfiguración sublimizada de la esencia poética'. Su verdadera grandeza, según Downey, "*... proviene de su habilidad en captar los elementos esenciales del folklore y adaptarlos a su lenguaje musical, caracterizado por todas las técnicas armónicas y contrapuntísticas más avanzadas, sin destruir por ello la*

espontaneidad y frescura de sus fuentes". Para él, el material folklórico auténtico más o menos estilizado sólo podía servir para elaborar piezas decorativas, 'de salón'[lxxxix], pero nunca como ideas conceptuales para llegar a nuevas concepciones. En esto se nosmuestra de acuerdo con la opinión de Schönberg que citábamos antes[xc]. El problema consistía, como dice Serge Moreux[xci], en "... *remontar la corriente sentimental que había suscitado la cantilena y la danza rural, hasta llegar a sus fuentes, para redescubrir así los mecanismos que permitirán volver a crear una melodía y unos ritmos evidentes ; en cierto modo un folklore personal, un folklore imaginario*". Un ejemplo claro de este 'folklore imaginario' es el citado por Downey de la *Suite de Danzas* de 1923, donde, aunque las melodías sean originales desde el punto de vista temático, se limitan a "... *reproducir los rasgos comunes de millares de melodías populares auténticas previamente escuchadas, estudiadas y analizadas por el compositor*". Citemos, para corroborar lo dicho, las declaraciones al respecto del mismo Bartók:

> "*Mis obras así como las de Kodály*[xcii]*, se dividen en dos categorías:*
>
> 1) *Aquellas cuya materia temática está construida completamente o de manera predominante por canciones populares*
>
> 2) *Aquellas que poseen temas originales*
>
> *En la segunda categoría, nuestras composiciones no emplean melodías folklóricas particulares ; sin embargo, reflejan en sus detalles más minuciosos el espíritu de la música popular. Mi 'Suite de danzas' para orquesta es un ejemplo de ello*".

Pero este 'folklore imaginario' sólo significa en Bartók un paso intermedio para llegar a la composición de música pura, es decir, de la total síntesis entre lo popular y lo culto. Esto, como bien advierte Moreux, lo condenaba de antemano a la soledad, a la incomprensión por parte de sus contemporáneos. Pero éste, según Mitchell, ha sido el sino de todos los verdaderos innovadores, sobre todo en música. Y Bartók era, en efecto, un innovador; así, escribió[xciii]: "*Mi ideal de belleza, durante mi juventud, no se encontraba tanto en el estilo de Bach o de Mozart, como en el de Beethoven*". Casi podríamos decir que el paso dado por Bartók significó tanto para la música occidental como el de Schönberg. Porque partiendo de la misma base -Strauss y Mahler-, mientras que uno de ellos se apartaba decididamente de la tonalidad[xciv], el otro también la declaró insuficiente para el arte de nuestro tiempo, e introdujo lo que Moreux llama 'tonalidad ampliada', que de-

cansa en el ritmo expresado, el ritmo-acento. Bartók observó (lo mismo que Falla[xcv]) que la mayor parte de las melodías populares por él mismo recogidas "... *estaban construidas en base a los modos de la liturgia antigua, o sobre los modos griegos arcaicos, o sobre un modo más primitivo aún (llamado 'pentatónico'). Además, eran ricas en fórmulas rítmicas y en cambios de medida muy libres y variados ... De este modo quedaba demostrado que las gamas que en nuestra música antigua y artística habían dejado de usarse, eran todavía perfectamente viables. Utilizándolas de nuevo, podrían crearse nuevas combinaciones armónicas*". De esta forma se liberó Bartók totalmente de la escala 'mayor-menor' fija y consiguió utilizar libremente todos los sonidos del sistema cromático dodecafónico. Llegó, por tanto, a la misma conclusión que Schönberg por diferente camino: su fuente de inspiración era la música popular. La evolución de Bartók es perfectamente observable por la forma en que trata los temas populares recogidos ; Serge Moreux considera seis períodos claramente diferenciados:

1. Estilización lisztiana de las danzas y los cantos populares (*1ª Rapsodia para piano*, 1905)

2. Encuentro con Zoltán Kodály: "*Proveemos a la melodía de acompañamiento, sin cambiar nada, o bien introduciendo en ella ligeras variantes*". (*8 melodías populares,* 1907-17)

3. Extensión de la armonización. Traspaso de la canción a materiales sonoros o a formas no originales (*Sonatina para piano*, 1915)

4. El anónimo material folklórico, aunque todavía visible, se llena de subjetividad: "... *la melodía campesina desempeña solamente el papel de tema ; lo esencial es lo que se pone alrededor y por debajo ...*". (*Improvisaciones*, 1920)

5. **Folklore imaginario** (*3ª Suite de danzas para orquesta*, 1923)

6. Música pura (*Sonata para dos pianos y percusión*, 1947)

En nuestra opinión, si tratáramos de aplicar este esquema a Manuel de Falla, sólo llegaríamos al cuarto escalón, a pesar de todo lo que afirman sus admiradores. Pahissa, por ejemplo, dice que Falla consigue un "... *carácter español ...*, *sentimiento andaluz, sin que haya ... verdadera copia de los cantos o tonadas populares, sino sólo el espíritu, el sentido, el ambiente ...*" ; algo parecido aseveran Villar, Salazar, Chase y otros muchos, como hemos visto en capítulos anteriores. Pero, como dice García Matos, estos son "... *conceptos de todo punto excesivos, que sin duda dimanan, más que del examen*

minucioso de la realidad, de la inteligencia demasiado literal que se ha tenido de las ideas al respecto manifestadas por el mismo Falla" ; pues es evidente que casi todas sus obras contienen algún o algunos documentos populares transcritos en su integridad o levemente retocados. En Bartók, sin embargo, el material melódico tiende a emanciparse, como decíamos, del folklore literal. Esto le lleva a una constante preocupación: la de agrupar sobre esquemas clásicos el mayor número posible de temas muy particulares y hacerlos desplazarse a lo largo de líneas melódicas tensas y múltiples. Pero, como dice Moreux, esto podría resultar peligroso, y "*... Bartók es un renovador gracias a que nunca llegó a cumplir su plan*" ; lo que le salvó del llamado 'estilo Europa-Central' fue la armonía impresionista de Debussy.

Aquí encontramos otro punto de contacto entre Bartók y Falla. Afirma Moreux que el impresionismo deriva directamente del clasicismo a través de las obras del último Beethoven, de Schubert, de Schumann y de Chopin, por el empleo cada vez más sutil de la enarmonía[xcvi] y de la cadencia elíptica[xcvii]. De esta forma, al revés que el compositor clásico, que "*... dirige su mayor esfuerzo hacia las reglas armónicas de la tonalidad*", el impresionista "*... lo orienta sobre todo hacia los acordes y sur encadenamientos, refiriéndolo a las leyes empíricas de la modalidad*". En 1905, con *La mer* -continúa Moreux-, alcanza Debussy el punto álgido de su arte. Este punto era el más puro y el más clásico, pero también era el que estaba más cerca de la decadencia del impresionismo, pues el lenguaje de Debussy "*... se cristalizaba bajo la pluma de sus imitadores*". Estos, cortándole el propio camino, parecían invitarlo a la renovación por Strawinsky y el atonalismo. "*Corresponderá de Manuel de Falla, andaluz, y a Béla Bartók, de origen magiar, junto con Ravel, de tronco vasco, y Milhaud*[xcviii]*, israelita, la tarea de salvar al impresionismo, trasplantándolo a sus respectivos territorios de ascendencia, todos tan distintos al de Debussy. ¡Milagros del cambio de clima!*" Bartók se mostró especialmente receptivo para con el impresionismo, pues, además de ser hijo de campesinos ("*El canto popular era su canto esencial*"), procedía de un país de tradición católica, con lo cual estaba familiarizado con el canto litúrgico romano, base de la música popular. Y la poesía popular contribuyó en gran medida a iniciarlo en la 'estética de atmósfera' propia del impresionismo. En efecto, la poesía popular húngara goza de un gran poder de evocación, que nos hace recordar las coplas andaluzas:

Mi linda pañoleta de Viena se ha desgarrado.
Mi moreno y bello amante acaba de abandonarme.

Moreux compara estos poemas con la obra de Mallarmée, el poeta simbolista[xcix], e incluso llega a encontrar en ella reflejos extremo-orientales:

La lluvia cae
sobre la esteva
del arado.

Pero el campesino húngaro no es tan metafísico como el andaluz y se queja de cosas concretas, como la guerra:

¡Trigales! ¡Trigales! ¡Qué bella parcela de trigo!
En el medio, dos hermosas mejoranas.
Quién pues las cuidará cuando debamos partir,
cuando debamos partir con el regimiento ...
Dos mejoranas ... los ojos de la amada con las pupilas empalidecidas
por todo el oro de la vecina cabellera.

Hungría -en la época de Bartók- no es un país libre ; los húngaros han de ofrecer **a** sus vidas al servicio de un opresor extranjero: el emperador de Austria. Esto explica el profundo patetismo de las coplas que siguen:

Allá lejos llega una dorada carroza,
sentado en ella el señor Concejal:
¡Ay! Concejal, deja allí tu pluma,
entre los jóvenes reclutas no me inscribas ...
Angelito mío, será preciso que te abandone.

Allá lejos vuela una blanca tórtola
llevando bajo el ala una triste carta.
Aquí ninguno puede descifrarla,
ni siquiera está redactada en húngaro.
Angelito mío, será preciso que me vaya.

Allá lejos hay una vasta selva.
Dos ramitas tiernas han crecido allí.
Esas ramas ahora se han secado,
no sostienen ya las patas del pájaro.
Angelito mío, triste noticia para ti.

El simbolismo francés puso en contacto a Bartók con la sensibilidad oriental de sus antepasados. En efecto, tanto él como Kodály intentaban hacer una síntesis entre

Oriente y Occidente, pues ambos mundo se encuentran mezclados en el pueblo húngaro[c]. Esto significaba sintetizar lo modal con lo tonal, el impresionismo con el clasicismo germánico. Como dice Moreux, "*Bartók debía tratar de romper los cuadros representativos del descriptivismo alemán, apegado a la perspectiva del movimiento, integrando en ellos las peripecias psicológicas, aderezadas de ambiente, del descriptivismo mediterráneo*". El primer resultado de esta especulación son las *Bagatelas para piano*, que, para Moreux, son respecto a la obra de Bartók lo que las *6 piezas para piano* (1911) son a la de Schönberg: el fin de una época y el comienzo de otra. Pero no sólo fue Debussy el que influyó sobre Bartók ; su lenguaje musical también evoluciona visiblemente, como dice Moreux, según sus encuentros espirituales con Strauss, Mussorgsky, Schönberg, Strawinsky, Alban Berg y Hindemith. No obstante, la influencia de todos estos músicos no fue directa ; en verdad, "*... la síntesis que Bartók ha sido el único en tratar de extraer de los diversos descubrimientos técnicos de los grandes compositores contemporáneos es realmente una sublimación. Es lo que ha enríquecido su personalidad y la ha liberado*" ; y Constantin Brailoilu afirma: "*... impresionismo, politonalismo, atonalismo, motorismo: Bartók ha vivido apasionadamente todas las revoluciones y, en cierto modo, con sus ricos medios propios ha recreado todos los sistemas*".

==========

Como ya vimos en capítulos anteriores, en la época de Bartók existió una viva polémica en torno a su pertenencia o no pertenencia a la vanguardia musical[ci]. Adorno, por ejemplo, lo borraba irremisiblemente de la lista de honor de la música europea, considerándolo a lo sumo como mediador entre los dos colosos: Schönberg y Strawinsky. Pero no lo situaba a su altura, basándose en el acendrado concepto bartokiano de 'pueblo' y 'raza', más propio, según él, del fascismo[cii] que de cualquier concepción artística progresista[ciii]. No obstante, como indica acertadamente Lukács, tal punto de vista proviene de una aceptación demasiado a rajatabla de los postulados del 'realismo socialista'[civ]. Es imposible, en efecto, generalizar en estos casos y sacar conclusiones sin tener previamente en cuenta las características particulares del sujeto en estudio, en este caso Béla Bartók.

Ernst Krieck, conocido teórico del 'realismo heroico-popular' (nacionalsocialismo), dice en un escrito de 1933: "*Se alza ... la sangre contra la razón formal, la razón*

contra el finalismo racional, el honor contra la utilidad, el orden contra la arbitrariedad disfrazada de libertad, la totalidad orgánica contra la disolución individualista, el espíritu guerrero contra la seguridad burguesa, la política contra el individuo y la masa". La visión heroica del hombre aparece como ataque contra la racionalización y tecnificación hipertrofiada de la vida, contra el 'burgués' del siglo XIX con su pequeña felicidad y sus pequeños fines, contra la 'anemia' corrosiva de la existencia. El hombre heroico está ligado a las fuerzas de la sangre y de la tierra; está dispuesto a todo, incluso a sacrificarse sin titubeos, "*... obedeciendo humildemente a las fuerzas oscuras de las que mana la vida"*. Esto lleva directamente a la idea de 'Führer', cuya imagen encontramos ya en las llamadas 'filosofias de la vida'[cv]. Estas filosofias, como indica Marcuse[cvi], consideran a la vida como el 'dato originario' más allá del cual no se puede avanzar; invocan al 'submundo anímico', hogar de toda fuerza creadora. Las funciones sociales de esta teoría son especialmente rastreables en la obra de Spengler, donde se transforman en la infraestructura ideológica del imperialismo[cvii]. Esto conduce al naturalismo irracional, que considera a la 'naturaleza' como una entidad de origen mítico ; esta 'naturaleza' se opone a lo que necesita justificación racional, a lo que es conocido críticamente, a lo que está sometido a la modificación histórica.

Aquí ve Marcuse una contradicción evidente entre las relaciones de producción y el nivel alcanzado por las fuerzas productivas[cviii] se trata de una sociedad y una economía que están en contra de toda 'naturaleza', de una 'totalidad' que consiste en el total dominio de todos, es decir, de un 'universalismo'. Naturalmente, una tal totalidad no se plantea siquiera la cuestión de si ha de acreditar primero ante los individuos en qué medida representa sus intereses. No lo necesita, porque como su representante real actúa el 'pueblo' en cuanto unidad y totalidad esencial y 'orgánico-natural', anterior a toda diferenciación de la sociedad en clases, grupos de intereses, etc. Pero esta concepción del mundo no se dirige, en el fondo, contra el liberalismo; en realidad, como los mismos liberales dicen, "*... el único enemigo es el socialismo marxista*". Y von Mises añade: "*El fascismo y todas las tendencias dictatoriales similares han servido, por el momento, a la civilización europea*". En términos similares se expresa el republicano Gentile en una carta a Mussolini. Según Marcuse, los ataques del 'realismo heroico-popular' se dirigen contra una determinada forma de la burguesía, contra el pequeño comerciante, y contra una determinada forma de capitalismo: la libre competencia de capitalistas independientes. La concepción antiburguesa es sólo una forma degenerada de la 'heroización del

hombre'. El 'realismo heroico-popular' significa, por tanto, el predominio del todo sobre las partes, a las que unifica y en las que éstas se realizan. Esta tendencia universalista no es el resultado de la especulación filosófica, sino que viene exigida por el propio desarrollo económico. El capitalismo monopolista, en efecto, tiende a crear, dentro de la sociedad, una determinada 'unificación' mediante la cual las empresas pequeñas y medianas dependen de los cárteles y trusts, de los latifundios y de la gran industria del capital financiero, etc.

En teoría el sentido es enteramente diferente, puesto que el 'todo' no se refiere al dominio de una clase, sino a una unidad que unifique a todas las clases ; se llegaría así a una sociedad sin clases basada en la actual sociedad de clases. Este todo unificador es de origen económico, pero el universalismo trata, sin embargo, de realizarlo en el 'dato originario' de *pueblo*, de lo 'popular'. Forsthoff dice en este sentido que "*... el pueblo no es algo creado por el poder humano*", sino algo "*... querido por Dios*" ('organicismo irracionalista'). Dice Marcuse: "*De esta manera quedan desacreditados 'a priori' todos los intentos de superar en una verdadera totalidad, mediante una transformación planificadora de las relaciones sociales de producción*[ix]*, los esfuerzos y necesidades de los individuos, que actualmente combaten anárquicos entre sí*". En esta degradación de la Historia a un acontecer puramente temporal, las revoluciones son consideradas como 'trastornos' en su interés por estabilizar una forma de relaciones humanas injustificables frente a la situación histórica. De aquellas circunstancias 'histórico-espirituales' (sangre, raza, tierra, etc.) surge una 'comunidad de destino' histórica.

Cada pueblo tiene, efectivamente, su propio destino, pero como dice Marcuse, "*... precisamente éste escinde la unidad del pueblo en las contradicciones sociales*". En efecto, no hay en la historia órdenes naturales, pues en el proceso dialéctico del hombre socializado con la naturaleza, ésta ha sido historizada hace tiempo. Pero la mayor parte de los hombres no tienen conciencia de esta situación real, y ciertos grupos caracterizarán como 'naturales' determinadas relaciones sociales con el fin de conservar el orden existente y protegerlo de toda crítica perturbadora. Así tenemos la naturalización del capitalismo monopolista y de la miseria masiva que provoca ; en vez de sublimación y de encubrimiento se pasa a la brutalidad abierta: la economía se concibe como un 'organismo vivo' estructurado según leyes 'primitivas', enraizadas en la 'naturaleza humana'. Esta 'sublimación' de las relaciones económicas y sociales choca con la facticidad

fecunda y 'no natural' de las formas de vida actuales. Para encubrir esta contradicción se 'supera' la felicidad mediante el 'heroísmo' de la pobreza, el sacrificio y la disciplina como lucha contra el materialismo, pero, como dice Marcuse, desde este momento "... *se ha superado el idealismo racionalista alemán en su forma y en su contenido*".

Porque, en efecto, hace falta un heroísmo casi injustificable racionalmente para poder soportar los sacrificios que exige la conservación del orden existente. "*La última palabra no la tiene la naturaleza, sino el capitalismo, que muestra entonces su verdadero aspecto*". Se puede llegar incluso a la guerra, pero, como dice Carl Schmitt, "... *no existe ningún fin racional, ninguna norma ideal tan bella, ninguna legitimidad o legalidad que puedan justificar el que los hombres se maten entre sí*". Lo único que queda es el 'existencialismo'[cx] en su forma política. El 'existencialismo político' no intenta en ningún caso describir lo 'existencial' como opuesto a lo 'normativo', pues en él no se determinan exactamente qué situaciones se pueden considerar como existenciales. Todo depende de los teóricos, y en el caso que nos ocupa se consideran 'existenciales' las situaciones políticas, y entre éstas la guerra, 'relación existencial por antonomasia'. El existencialismo filosófico intentaba recuperar, frente al sujeto lógico y abstracto del idealismo racional, la concreción plena del sujeto histórico. Pero, como dice Marcuse, "... *la filosofía ha evitado examinar más de cerca la facticidad material de la situación histórica*"[cxi] ; se llegó en cambio a la fundamentación filosófica del realismo heroico: el hombre es un ser político ; no está determinado por su participación en un 'mundo espiritual superior', sino que es un ser originariamente actuante.

Pero el hombre actúa sin haber podido decidir ni saber para qué actúa ; esto último es secundario: sólo hay que tomar partido, adoptar una dirección. Según Marcuse, esto sólo es posible mediante una degradación de la historia ; ahora es el 'pueblo' el que impone una misión al individuo, misión que realizará -teóricamente- en beneficio del pueblo, y no de ciertos intereses de grupo. Así dice Heidegger[cxii] que "... *las fuerzas de la tierra y de la sangre*" son auténticas fuerzas históricas, que sin embargo sólo se realizan cuando por esencia del pueblo se ha establecido una estructura de poder: el Estado. Es la teoría del Estado total. Las relaciones y situaciones son interpretadas existencialmente desde el ser del hombre ; son las más importantes y 'decisivas' para la existencia y están orientadas siempre hacia la 'situación de excepción' de la guerra y la paz. El que decide en esta excepcional situación es el soberano ; la relación política propiamente di-

cha es la relación de 'amigo-enemigo', cuyo caso extremo es la guerra. Queda así eliminada la separación entre Estado y sociedad del liberalismo: el Estado se transforma en depositario de las posibilidades auténticas de existencia. La forma de este Estado es el caudillismo autoritario y su 'séquito', que obtiene su cualificación política de dos fuentes:

a) Poder irracional 'metafisico'

b) Poder 'no-social'.

La única justificación posible de este Estado es, efectivamente, la metafisica: "... *la autoridad sólo es posible desde la trascendencia*", y el reconocimiento fundamenta la autoridad. Hallamos en esta teoría del Estado, según Marcuse, una 'dialéctica' pasiva que deja de lado la teoría sin que ésta pueda recogerla y desarrollarla ; con su realización, el existencialismo se anula a sí mismo al ser superado el carácter privado (*Gemeinigkeit*) de la existencia humana individual. Como dice Forsthoff, el Estado totalitario ha superado la libertad individual "... *como postulado del pensamiento humano*". Dice Marcuse: "*La identificación política entre libertad y obligación es algo más que una simple frase cuando la comunidad, a la que el hombre el vinculado 'a priori', le garantiza la posibilidad de una realización digna de la existencia*". El hombre es algo más que naturaleza, algo más que animal, "... *y no podemos dejar de pensar. Pues el hombre es pensante esto lo distingue del animal*" (Hegel). El existencialismo termina filosóficamente al negar su propio origen. Kant había vinculado al hombre al deber autónomo, a la libre autodeterminación en tanto única ley fundamental[xiii] ; el existencialismo anula esta ley fundamental y liga al hombre, como dice Heidegger, "... *al caudillo, a quien obedece fundamentalmente*", y continúa: "*Las reglas de nuestro ser no son las máximas y las ideas. Sólo el caudillo es la realidad actual y futura de Alemania y es también la ley*" .

==========

Después de este largo excurso destinado a fijar los conceptos fundamentales de la ideología fascista podríamos preguntarnos: ¿responde el concepto bartokiano de 'pueblo' a lo arriba descrito? Nuestra respuesta es decididamente negativa, por varias razones. En primer lugar, el posiblemente exacerbado nacionalismo de Bartók no era ciego y

gratuito como en el caso de los fascistas ; respondía a razones muy concretas y lógicas: su indignación ante la ignominiosa sumisión del pueblo húngaro ante el dominio austríaco. Así dice en una carta a su madre: "*Ellos* [los húngaros] *deben luchar contra la tiranía del ejército austríaco. Al Conservatorio no va sino quien quiere ir ; en cambio, todos están obligados a ir al ejército austríaco, y allí se les impone el idioma alemán. ¡Es una vergüenza! ; se podría, se debería introducir algún cambio*". Y en otro lugar dice: "*¡Y los ministros tienen la osadía de defender el ejército actual porque así lo desea el que se hace llamar rey de Hungría! ¡Nadie más que un húngaro puede ser rey de Hungría!*". La aspiración máxima de Bartók, el ideal a que devotara toda su vida, es, con sus mismas palabras, "*... el bien de la nación húngara y de la patria húngara*". Por eso es por lo que ridiculiza el himno austríaco en la sinfonía *Kossuth*, y por la misma razón de-testa el nacionalsocialismo. Como dice Moreux, su gran amor por la libertad llevará a Bartók a detestar los medios artísticos conformistas y a preferir las sociedades rurales. "*Para Bartók, recoger y armonizar una canción popular es manifestar el amor por la patria y protestar por la esclavitud. Esta forma de proclamar el irredentismo es muy conocida en la historia musical ; en todos los países ocupados ha sido la melodía anónima tradicional tarareada con su letra o sin ella -según el grado de vigilancia del opresor- la que siempre ha afirmado, ha mantenido y librado del olvido los ideales de los pueblos*". Este espíritu de libertad introdujo al músico en la objetividad crítica y contribuyó a organizarla: a los 23 años el ateísmo reemplaza al catolicismo. Y fue también esta lucidez de observación lo que le permitió investigar todas las tendencias musicales, experimentar todas las técnicas sin desviar su orientación general ni comprometer su personalidad.

A la caída del imperio de Austria-Hungría y al proclamarse la república, estalla la revolución y sube el poder en Hungría el gobierno comunista de Béla Kun[cxiv], en el cual, como dice Moreux, "*... están depositadas todas las esperanzas de la nación ... de los intelectuales, de los artistas, de Bartók y de sus amigos*". Socialista por su modo de amar a los campesinos, " *... Bartók podía esperar todo de un régimen que rompía con la burguesía conservadora, frívola, cerrada a las corrientes de la estética viviente y que, sin ser un obstáculo hostil para las cosas, mantenía una actitud pasiva*". El Ministro de Educación del nuevo régimen es nada más y nada menos que György Lukács, el cual, naturalmente, llama a su lado a todos los artistas e intelectuales ; entre ellos están Bartók y sus amigos, que colaboran con lo mejor de sus aptitudes. Bartók cuenta: "*Dohna-*

nyi, Zoltán y yo formamos un directorio musical, en calidad de consejeros adjuntos de Reinitz, comisario político para la música. Naturalmente no a titulo político, sino como músicos expertos". Con esto queda, a nuestro parecer, totalmente demostrado lo aventurado de la suposición de Adorno respecto a las ideas de Bartók. Se ha visto que su concepción del mundo era de todo menos fascista y conservadora. Tal vez se pueda criticar la música de Bartók por motivos formalistas ; pero estimamos que desde el punto de vista del contenido no hay objeción alguna posible.

En Falla, sin embargo, sí que se hallan incongruencias en cuanto al contenido. Ya hemos hablado del problema de la religión y de su reflejo en la música de Falla y, por tanto, no creemos necesario extendernos más sobre este punto. Sí sería interesante, en cambio, tratar de profundizar en las opiniones políticas de Falla. Sopeña dice que Falla es un europeo, **pero un europeo de la Contrarreforma**. ¿Qué nos indica esto? A nuestro entender, nos dice que Falla no era apolítico, ni muchísimo menos -¿es posible serlo, acaso?-, sino que era abiertamente conservador, y lo era por culpa de la religión. ¿Cómo explicar, si no, que en el año 1933 se fuese a Mallorca porque las repetidas quemas de iglesias y conventos en Granada no le permitían concentrarse, pues ofendían su fe? El nacionalismo significaba en Falla, lo mismo que en Bartók, amor por su pueblo, pero se trataba de otra clase de amor, de una especie de 'amor apostólico'. Falla, a todas luces, se preocupaba más por la salvación espiritual de los españoles que por la resolución de sus problemas terrenos. La prueba está en que escribiera una obra como *Atlántida*, en la que presenta una visión mítica, irreal de la Hispanidad. Y, pensándolo bien, ¿no es el concepto de 'hispanidad' paralelo al que antes veíamos fascista de 'patría' como 'comunidad de destino'[cxv]? Quizá Adorno hubiera estado más acertado lanzando sus invectivas contra Falla, en vez de contra Béla Bartók.

3) Falla y García Lorca

Como dice Lukács, "... *numerosos teóricos burgueses, partiendo de una sobreestimación unilateral del comportamiento teórico-contemplativo, consideran que todo arte verdadero está por encima de todo partidismo, levantado por sobre las luchas del día ; por eso se manifiestan despectivamente, o, a lo sumo, intentan disculpar las re-*

sueltas tomas de posición de importantes artistas". Esta opinión se ve reforzada por autores como Kant ('desinterés')[cxvi] y Flaubert ('impassibilité')[cxvii], entre otros ; incluso algunos marxistas creen que el partidismo (o particidad) es un privilegio exclusivo del realismo socialista y sus precursores. No obstante, tales teorías contradicen la realidad, en la cual tales tomas de posición son tan espontáneas como inevitables. Así, por ejemplo, "*... bastará recordar la teoría de Flaubert y su hiriente contraposición -a saber, irónica- del mundo burgués en las principales obras de Flaubert*". Porque, como dice Lukács, el modo como el artista mismo se representa su comportamiento con la realidad es un asunto biográfico, no estético.

Donde no se encuentra partidismo alguno es en la ciencia, puesto que las leyes científicas se limitan a formular conexiones objetivas y generales de la realidad empírica, con independencia de nuestra conciencia. Esto no impide que muchas veces los descubrimientos científicos den pie a las más violentas luchas ideológicas. Por ejemplo, la 'teoría copernicana' condujo a la quema de Giordano Bruno, al proceso contra Galileo, etc. Pero estos choques se debieron a la sobreestructura, concretamente en este caso a cuestiones ideológicas entre el feudalismo en decadencia y la burguesía en ascenso que nada tenían que ver con las teorías de Copérnico en sí. En la reproducción estética, en cambio, no se trata de captar la legalidad universal, como en la ciencia, "*... sino la conformación sensible y por imágenes de una particularidad que contiene y supera en sí tanto su universalidad cuanto su singularidad, y ... que se orienta a una universal posibilidad de experiencia del contenido determinado, gracias precisamente a la dación de forma*". Tal particularidad sólo puede suplir, como dice Lukács, basándose en una generalización de las singularidades inmediatas. Como ya hemos visto en capítulos precedentes, el ideal esencial de la obra de arte (la 'originalidad' artística) consiste en una lucha entre lo viejo y lo nuevo. Esta lucha no tiene por qué ser violenta. Así, Schiller ha demostrado que también lo idílico, en virtud de la elección temática, lleva consigo una particidad[cxviii]. Sin una tal toma de posición respecto de las luchas históricas del presente del artista, por tanto, sería imposible e irrealizable "*... la elección concreta de tal o cual momento de la vida, y no otro, como particular característico para objeto de la dación artística deforma*" ; a la pieza de la realidad ("*coin de la nature*", como diría Zola) reproducida por el arte le faltaría, en ese caso, toda necesidad y toda fuerza de convicción.

Opina Lukács que las tendencias naturalistas[cxix] e impresionistas de la teoría del arte en los siglos XIX y XX han contribuido a "*... la mayor confusión de la teoría del arte y de la misma práctica artística*". Según estas teorías, la realidad tiene que ser simplemente captada en su singularidad momentánea y casual, con lo cual queda excluida toda generalización, y el carácter dialéctico del reflejo se rebaja al nivel de una simple imitación, de una simple copia fotográfica. Pero, afortunadamente, los impresionistas y naturalistas de importancia no se han tomado siempre al pie de la letra la teoría (véase Zola[cxx]) ; en la medida en que se tomaron en serio en su práctica artística la toma de posición respecto del mundo representado, "*... pudieron levantarse por encima de la problemática antiartística de su teoría*". A pesar de todo esto, sigue habiendo artistas que están convencidos de que están dando rienda suelta a su fantasía, reproduciendo fielmente la realidad sin pronunciarse a favor o en contra de su temática. ¿Cúal es su situación? Lukács opina que si realmente están creando forma artística, "*... es que se encuentran al hacer aquellas afirmaciones en un estado de autoengaño*". Esto queda aclarado teniendo en cuenta que toda reproducción estética de la realidad está cuajada de emociones: "*Todo poema de amor está escrito por (o contra) una mujer (o un hombre) ; todo cuadro paisajístico tiene un determinado estado de ánimo como tono básico y unificador, en el cual ... se expresa un comportamiento afirmativo o negativo respecto de la realidad, a través de determinadas tendencias activas en aquel estado de ánimo*".

Pero no se trata sólo de la emoción. El arte, a pesar de todas las pseudoexplicaciones intelectualizantes, refleja la misma realidad que la ciencia y la filosofía. Por lo tanto, no puede prescindir del 'concepto'. Como dice Lukács, "*... precisamente lo más grande que poseemos en el arte -la tragedia griega y Dante, Miguel Angel y Shakespeare, Goethe y Beethoven- habría sido imposible si estuviera justificada esta exclusión del pensamiento supremo en el arte*". No obstante, debemos puntualizar que el objeto de la conformación artística no es el pensamiento en sí ; no es la idea en su verdad inmediata puramente objetiva, "*... sino tal como actúa en concretas situaciones de concretos hombres y como concreto factor de la vida, como parte de los esfuerzos y luchas, victonas y derrotas, alegrías y sufrimientos de los hombres*". De aquí a lo que antes decíamos de la inevitabilidad de la toma de posición del artista no hay más que un paso. Pero, como dice Lukács, no se trata únicamente de que las figuras particulares de la obra de arte denoten su singular toma de posición respecto a las cuestiones importantes de la vida. "*El arte no da nunca forma a singularidades, sino siempre a totalidades*". Además

de reproducir seres humanos junto con sus esfuerzos, simpatías y antipatías, tiene que esforzarse por dar forma al destino de esas tomas de posición en su ambiente histórico-social. Esta toma de posición puede llegar a ser muy complicada, e incluso ambigua o escindida ("*victrix causa dico placuit, sed victa Catoni*", diría Lucano). Pero con ello no queda superada la inevitabilidad de la particidad de las obras de arte, sino confirmada.

¿Cómo han de ser estas tomas de posición? Lukács opina que ha de ser materialmente concretas respecto de los grandes problemas de la época, ante lo nuevo que en ellos se manifiesta, "... *en una forma coherente con ese contenido intelectual y capaz de expresarlo adecuadamente*". Generalmente se contrapone particidad y objetividad, en la falsa creencia de que la una excluye a la otra. No obstante, como dice Lenin, "... *el materialista es por una parte más consecuente que el objetivista, e impone su objetivismo de un modo más profundo y completo*". Esto, según Lukács, vale para todo reflejo de la realidad, tanto de la ciencia como del arte. El arte, por tanto, no puede representar ningún hecho, ninguna relación, fuera de la particidad: "... *la particidad artística tiene que representarse en la conformación de toda singularidad, o bien no existe siquiera artísticamente*". Esta unidad orgánica entre particidad y objetividad estética puede apreciarse, como dice Lukács, "... *no sólo en los artistas de temperamento acusadamente combativo, como Swift, Daumier o Saltykov-Schchedrin, sino también en los artistas supuestamente objetivos en el sentido unilateral, como Shakespeare o Tolstoi*". Se trata, más que nada, de una diferencia de medios expresivos, de temperamento artístico, cuya naturaleza, modo de expresión, etc., están determinados socialmente.

Federico García Lorca pertenece a la llamada 'Generación del 27'. Por lo tanto, no se le puede considerar en última instancia como contemporáneo de Manuel de FaIla, catalogable más bien (al menos cronológicamente) en la generación artística anterior, la del '98'. Por lo tanto, sería más lícito comparar a García Lorca con sus coetáneos cultivadores de la música, la 'Generación de la República'. No obstante -y generaciones aparte- creemos interesante comparar a ambos artistas con respecto a la forma de enfocar lo que caracteriza el arte de ambos: el nacionalismo. Según Laín Entralgo, lo que define a los literatos de la 'Generación del 98' es su amor a España, su afecto entrañable por una patria vencida, desmoralizada, desvalida y acabada, que había perdido el rumbo de su historia, y con él su fe y la noción de su destino. Esta conciencia política no se halla por ningún lado en sus contemporáneos musicales. Como dice Manuel Valls[cxxi],

"*... los nombres de Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Joaquín Turma, Conrado del Campo en música constituyen, a lo sumo ..., un interesante conjunto de individualidades, ..., pues representan en el país en aquel instante cuatro posturas respectivamente, sustancialmente distintas: wagnenismo, nacionalismo, impresionismo y germanismo*". El amor a España de los componentes de la generación siguiente (el '27') ya no es ese amor desgarrado y nostálgico por la España del pasado ; más bien se trata, como dice Manuel Valls, del "*... realce de los valores raciales, pero no entendidos como problema, sino como entidad cultural independiente necesitada de desarrollo*". Es esta una posición mucho más realista ; ya no se intenta devolver la vida a una sociedad irreal, caída por obra de sus propias contradicciones, sino que "*... se presta particular atención a la actualidad circundante, al contexto inmanente del pueblo, que con sus gracias, a la vez que con sus negros problemas, al mantener la vigencia de múltiples valores espirituales artísticos constituye un auténtico y vivo sustrato de la corriente cultural hispana que suministra una renovada materia de inspiración*". La obra de Unamuno y sus compañeros se traduce, como íbamos diciendo, en un "*... amargo desengañado escepticismo en cuanto a su porvenir cultural*". Refleja que sus autores seguían aferrados a unos valores ya caducos y trasnochados y se sentían desorientados ante la inexorable marcha de los acontecimientos. A los componentes de la generación de Federico García Lorca, en cambio, "*... la materialidad y la 'presencia' del pueblo (tratado sólo 'desde fuera' o 'a la distancia' por sus predecesores) ... les infunde una nueva fe proveniente del trato directo con un cuerpo vivo tan interesante, complejo y variado en sus manifestaciones culturales como es el pueblo español*". De este organismo -el pueblo-, que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de García Lorca, tanto en su esfera poética (*Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*, etc.) como en su obra teatral, cuyos personajes, o son gente del pueblo (*Yerma*, *Bodas de sangre*), o es de raíz popular su intención y montaje técnico (*El retablo de Don Perlimplín*) o tiene a la mentalidad de todo un pueblo como protagonista (*La casa de Bernarda Alba*).

Federico García Lorca considera tres grados, "*... tres etapas que busca y recorre toda obra de arte verdadera, toda la historia literaria*": imaginación, inspiración y evasión. La 'imaginación' es para él sinónimo de aptitud para el descubrimiento; "*... fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre*". Su hija directa es la 'metáfora'. Pero no se puede imaginar lo que no existe. "*La imaginación*

poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban ; pero siempre, siempre, siempre opera sobre los hechos de la realidad más neta y precisa". Pero la imaginación no lo es todo ; es el primer escalón y la base de toda poesía, pero por sí sola no se basta para producir emoción, porque "*... la realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre*". Esto se nota muchas veces en la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, "*... en el cual vence, gracias a Dios, la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teogonías*". El poeta que quiere librarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales, "*... pasa de la 'imaginación', que es un hecho del alma, a la 'inspiración', que es un estado del alma. Porque así como la imaginación poética tiene su lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar ; y así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo*". Pero la poesía también es 'evasión'. Federico García Lorca dice:

> "La imaginación ataca al tema furiosamente por todas partes y la inspiración lo recibe de pronto y lo envuelve en luz súbita y palpitante, como esas grandes flores carnívoras que encierran a la abeja trémula de miedo y la disuelven en el agrio jugo que sudan sus pétalos inmisericordes.
>
> La imaginación es inteligente, ordenada, llena de equilibrio. La inspiración es incongruente en ocasiones, no conoce al hombre y pone muchas veces un gusano lívido en los ojos claros de nuestra musa. Porque quiere. Sin que lo podamos comprender. La imaginación lleva y da un ambiente poético y la inspiración inventa el hecho poético".

Este hecho poético no se puede controlar con nada. "*Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas*". Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. Así, el surrealismo emplea para escapar el sueño y su lógica. Pero, como bien dice García Lorca, "*... esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana, Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades*". Tales formas y tales sensualidades las encuentra Lorca mediante su contacto con el pueblo a través del estudio de su folklore. España, dice García Lorca, es un país de perfiles. "*No hay términos borrosos por donde se puede huir al otro mundo. Todo se dibuja y limita de la manera más exacta. Un muerto es más muerto en España que en cualquier otra parte del mundo. Y el que quiere saltar al sueño se hiere los pies con el filo de una navaja barbera*". La belleza de España no es serena, dulce, reposada, sino

ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita: "*... belleza sin la luz de un esquema inteligente donde apoyarse y que, ciega de su propio resplandor, se rompe la cabeza contra las paredes*". Nunca encontraremos en el campo español un solo ritmo elegante, es decir, "*... consciente de sí mismo, que se vaya desarrollando con serenidad querida aunque brote del pico de una llama*". Esto se refleja especialmente en las *canciones de cuna.* Todas las regiones de España acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en estas nanas, cuyo objeto no es únicamente dormir al niño, sino herir al mismo tiempo su sensibilidad. La razón de esto es que "*... la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz de pesada piedra con la cual muchas veces no pueden*":

Este neñin que teño nel collo
e d'un amor que se tyama Vitorio,
Dios que maden, treveme longo
per non andar con Vitorio nel collo.

Pero este 'pan melancolico' alcanza tambien a los niños ricos. "*El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país*". Y continúa García Lorca: "*Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses*". En el Romancero gitano el rostro poético de García Lorca aparece por primera vez con personalidad propia, virgen de contacto con otro poeta y definitivamente dibujado. Veamos la idea que el poeta se hace de su propia obra:

> "El libro en conjunto aunque se llame gitano es el poema de Andalucía y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.
>
> Así pues el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas sí está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve**...** un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del áni-

> mo, que es un sentimiento más celeste que terrestre ; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender".

En esta obra se propone Lorca fundir el romance narrativo con el lírico sin que pierdan ninguna calidad. El mito es mezclado con el elemento realista. "*El libro empieza con dos mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro. Mito de la luna sobre tierras de danza dramática. Andalucía interior concentrada y religiosa y mito de playa tartera donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde todo drama o danza está sostenido por una aguja inteligente de burla o de ironía*". Es el *Romance de la luna luna*:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira
El niño la está mirando.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían de tu corazón
collares y anillos blancos.

Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarás sobre el yunque
con los ojillos cerrados.

Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos,

las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya,
ay como canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

Todavía podernos imaginarnos este poema acompañado por el fondo musical de las *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla. No obstante, si lo analizamos más de cerca, observaremos que no hay en él nada de aquella 'transfiguración sublimizadora de la esencia poética', ni se ve por ninguna parte 'la alegría de un pueblo que camina danzando a los festivos acordes de una banda de guitarras y de bandurrias'. Más bien es una Andalucía perseguida por la pena y por los prejuicios sociales e incluso raciales ; se nos presenta, más o menos velada, la imagen clásica del gitano ladrón:

Si vinieran los gitanos,
harían de tu corazón
collares y anillos blancos.

Luego viene el romance *Reyerta*, que según el mismo García Lorca expresa "... *esa lucha sorda latente en Andalucía y en toda España de grupos que se atacan sin saber por qué, ...*":

Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
Y cinco cartagineses.

Circulan por el libro los personajes más representativos de Andalucía: Soledad Montoya, "*... concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro*", los tres arcángeles San Miguel, San Rafael y San Gabriel, que representan las tres Anda-

lucias (Granada, Córdoba y Sevilla, respectivamente) y Antoñito el Camborio, "... *gitano verdadero, incapaz del mal como muchos que en estos momentos mueren de hambre por no vender su voz milenaria a los señores que no poseen más que dinero, que es tan poca cosa*". Pero tal vez el personaje más típico de Andalucía es la Guardia Civil. "*Este es el tema fuerte del libro y el más difícil por increíblemente antipoético*":

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.
==========

Quedan así presentados los protagonistas del drama:

¡Oh, ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?

Los guardias civiles asaltan la ciudad en el momento en que se celebra una procesión:

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.
Doble nocturno de tela.
El cielo, se les antoja,
una vitrina de espuelas.

La ciudad, libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles

entran a saco por ellas.
Los relojes se pararon,
y el coñac en las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.

Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.
Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra
huyen las guitarras viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas.
Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,
dejando atrás fugaces
remolinos de tijeras.

==========

¡ Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente,
juego de luna y arena.

Según hemos visto, el nacionalismo de García Lorca es completamente distinto del de Manuel de Falla. No se conforma -en su representación poética de Andalucía- con reflejar la parte paisajística, ambiental, "... *los temas emocionales de la noche granadina, la lejanía azul de la vega, la Sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes púas de la niebla clavada en las lontananzas el rubato admirable de la ciudad y los alucinantes juegos de agua subterránea*". El prefiere insistir sobre la pena, constante del folklore español. Porque Lorca va buscando el 'duende', y éste, como ya decíamos, no llega si no ve posibilidades de muerte[cxxii]. España, "... *un país donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte*", es campo abonado para su inspiración. García Lorca se da perfecta cuenta (aunque él en realidad no quiere reflejarlo en su poesía) de los hondos problemas del pueblo español, reflejados en el folklore a través de siglos de opresión e intransigencia:

> "La cuchilla y la rueda del carro, y la navaja y las barbas pinchosas de los pastores, y la luna pelada, y la mosca, y las alacenas húmedas, y los derribos, y los santos cubiertos de encaje, y la cal, y la línea hiriente de aleros y miradores tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llama la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito".

Esta Muerte es rastreable en todo el arte español. Pues el arte refleja la realidad cotidiana, y ésta ha sido en España -para las clases bajas, claro- un valle de lágrimas ; esto explica, a nuestro parecer, que se espere la muerte con tanta ansia. Federico García Lorca sigue diciendo:

> "Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia del Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, equivalen en lo culto a las romerías de San Andres de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de Mallorca y Toledo, al oscuro 'In Recort' tortosino y a los innumerables ritos del Viernes Santo, que con cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española".

Todo eso es España, y todo es tenido en cuenta por García Lorca al conformar su obra poética. No vemos, sin embargo, tal comprensión de los problemas españoles en la música de Manuel de Falla. Falla sólo supo captar lo superficial de lø típicamente español ; su actividad artística se limitó a armonizar cantos folklóricos y a emplearlos como temas de sus composiciones, en las que supo aplicar, eso sí, ayudándose de la técnica aprendida en 'L'acoustique nouvelle', las características enarmónicas y modales de tales cantos. A nuestro entender, eso no basta para ser un músico nacionalista de valía; para ello le faltó 'duende'.

CONCLUSIONES

En estas páginas finales intentaremos resumir las conclusiones a las que hemos ido llegando a lo largo de los diferentes capítulos de este trabajo. Es interesante hacerlo, porque así se obtiene una visión de conjunto de todo el material desplegado. No obstante, creemos que en este caso está recapitulación no es tan imprescindible, dado que ya hemos ido sacando conclusiones, sobre todo en los últimos capítulos. Procederemos, sin embargo, a realizar esta síntesis esquemática. El objeto del trabajo fue el que indicábamos al principio: tratar de hacer un análisis más o menos objetivo de la verdadera importancia de Manuel de Falla dentro de la música occidental en general y dentro de la música española en particular. Para calibrar el valor estético de la obra de este compositor nos hemos basado en la 'teoría del reflejo', tal como la expone Lukács. Al final de su libro 'Atlántida: introducción a Manuel de Falla', Federico Sopeña se muestra muy optimista respecto al músico y expresa el deseo de que éste sea estudiado por el crítico musical europeo más importante, según él: Theodor Wiesengrund Adorno. Según Sopeña, la obra de Falla se podría considerar como formando parte de la vanguardia musical de su época. Como es lógico, esto nos llevó a consultar la obra de Adorno para enteramos de su postura acerca de la debatida cuestión de la 'vanguardia musical'. Entonces llegamos a la conclusión de que Adorno nunca incluiría allí a nuestro músico. Esto coincidía por entero con nuestra opinión particular.

Efectivamente, creemos que en nuestro país se ha exagerado el valor artístico de Manuel de Falla, quizá partiendo del hecho innegable de que éste ha sido nuestro mejor compositor en este siglo, y el único que ha gozado de cierto renombre universal. Pero nosotros, por nuestra parte, creemos que Falla no fue, ni muchísimo menos, el músico ge-nial que generalmente se supone, ya que una crítica verdaderamente imparcial, como la de Guido Pannain, Manuel Valls o García Matos, le encuentra enseguida fallos dentro de sus múltiples aciertos. La inmensa mayoría de los ensayos de crítica hasta ahora aparecidos sobre el compositor gaditano sólo tienen, a nuestro parecer, un interés *biográfico*, anecdótico, puesto que no profundizan en la obra de Falla en sí, sino que sólo nos cuentan sus aciertos, que indudablemente los tuvo, pero pasan de largo, como sin darle importancia, a sus posibles fallos, que también los hubo, como es natural. Por ejemplo,

se insiste generalmente en que Falla no empleaba en sus obras los cantos populares españoles más o menos manipulados, sino sólo su espíritu. Esta afirmación, corno dice García Matos, es del todo errónea, puesto que es muy fácil rastrear en dichas obras los temas populares utilizados, por muy disfrazados que estén ; Falla no llegó nunca a la etapa de 'folklore imaginario' que veíamos en Bartók.

Así ocurre incluso en Atlántida, su obra póstuma. Según Manuel Valls, Falla utiliza aquí "... de una forma clara y evidente el giro y la cadencia de la canción catalana para adaptarse al texto de la inmortal obra de Verdaguer". Esto se nota sobre todo en las contestaciones del coro del 'Aria de Pirene' y en el 'Somni d'Isabel'. 'Atlántida', por ende, no significa una evolución dentro de la obra de Falla. Su única novedad radica en la utilización del coro como elemento fundamental de la exposición sonora, pero si comparamos su trato del coro con el que de él hace Strawinsky en la Sinfonía de los Salmos, por ejemplo, veremos cómo es correcto, pero tímido. En la obra, en efecto, se encuentran muchos formulismos de factura que producen una "*...reposada mansedumbre expresiva en contraste con el agitado mundo espiritual en cuya circunstancia se generó*".

En efecto, Falla parece haberse apartado totalmente del mundanal ruido y no haberse enterado ni tomado consciencia de los problemas por los que España y Europa pasaban en su época. La religión y la música eran su refugio. Y ahora cabe preguntarse: teniendo en cuenta que el arte es un reflejo de la vida cotidiana, ¿se puede considerar un buen artista al hombre al que no le interesan los problemas de su tiempo? ¿Lo es todo la perfección formal? Naturalmente, podemos contestar a esto diciendo que, en primer lugar, no se puede ser 'apolítico' ; esta palabra significa, a nuestro entender, conservador. Por lo tanto, podemos afirmar que Falla no se interesaba por la política porque estaba distraído por otra cosa: la religión, y la religión, si se toma en serio, lleva ineluctablemente al conservadurismo. En esto es en lo que nos basamos para suponer que Falla **no pertenecía a la vanguardia artística de su época**. Su música (como toda música) refleja su interioridad, y ésta estaba guiada por la religión, que ya hemos demostrado sobradamente que ha dejado de tener sentido desde hace bastante tiempo. No utilizaba, por tanto, las formas nuevas para expresar contenidos nuevos, sino que intentaba conformar con ellas algo ya caduco. Esto fue, tal vez, lo que le hizo elegir el 'impresionismo' francés como técnica de composición de su música nacionalista. Esta técnica era ideal para

'evocar ambientes', para reflejar una España de fantasía, de ensueño, irreal. Porque, ¿cómo se va a representar artísticamente a un país sin conocer sus problemas? Todo no estriba en citar los cantos populares.

Como dice Manuel Valls, con Falla terminó el nacionalismo musical español. La siguiente generación, la de la República, cultivó un postnacionalismo amparándose en la obra del compositor del *Concerto* y del *Retablo*. Pero esta tendencia acabó, igual que en el caso de los compositores soviéticos (Khachaturian, Amiroff, Kabalevsky, Shostakovich), en un academicismo formulario, "*... al aprisionar sistemáticamente la temática popular en esquemas o cuchés estereotipados*". Y es que el camino de la estética nacionalista, al menos tal como Falla la consideraba, no tenía salida. A nuestro parecer, no tiene sentido caracterizar a un pueblo a través de su folklore, a no ser que éste sirva, como en el caso de Bartók, para acceder a nuevas formas de expresión. No fue ese el caso de Falla ; en realidad, toda su evolución consistió en ir cambiando de fuentes folklóricas: primero Andalucía, luego Castilla y por fin Cataluña.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N., 1973, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Montaner & Simón

ADORNO, Th.W., 1948, *Filosofía de la nueva música*

" , " , 1956, *Dissonanzen*

ARIZAGA, R., *Manuel de Falla*

BARTÓK, Béla, 1979, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI

BLAZQUEZ, J.Mª, 1983, *Primitivas religiones ibéricas*, Madrid, Cristiandad

CAMPODONICO, C., 1959, *Falla*, París, Seuil

CASTELLET, J.Mª, 1969, *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Seix-Barral

CHASE, G., 1943, *La música de España*, Buenos Aires, Hachette

DEMARQUEZ, Suzanne, 1968, *Manuel de Falla*, Barcelona, Labor

ENGELS, Fr., 1888, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*

EXIMENO, Antonio, 1978, *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Editora Nacional

FALLA, Manuel de, 1950, *Escritos sobre música y músicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe

FARÍAS, V., 1989, *Heidegger y el nazismo*, Barcelona, Muchnik

FERRATER MORA, J., 1979, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza

GARCIA LORCA, Federico, 1957, *Obras completas*, Madrid, Aguilar

GARCIA MATOS, Manuel, 1953, "Folklore en Falla", en *Música, 3-4 y 6*, Madrid

GREENBERG, Clement, 1969, "Vanguardia y Kitsch", en VARIOS, *La industria de la cultura*

HEGEL, G.W.F., 1991, *Estética*, Barcelona, Península

LAIN ENTRALGO, Pedro, 1964, *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe

LUKÁCS, G., 1965, *Estética 1*, Barcelona, Grijalbo

" , " , 1969, *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo

MacDONALD, Dwight, 1969, "Mascult y Midcult", en VARIOS, *La industria de la cultura*

MALUQUER DE MOTES, Juan, 1970, *Tartessos*, Barcelona, Destino

MANUEL, Roland, *Manuel de Falla*

MARCUSE, H., 1969, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur

MELIDA, José Ramón, 1892, 'Gerión', en VARIOS, *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*

MILA, M., 1944, *Cent' anni di musica moderna*

MITCHELL, Donald, 1972, *El lenguaje de la música moderna*, Barcelona, Lumen

MOLINA FAJARDO, *Falla y el cante jondo*

MOREUX, Serge, 1955, *Béla Bartók*

NIN, Joaquín, 1925, 'Prélude', en *Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols*, París, Max Eschig

PAHISSA, J., 1955, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Sudamericana

PANNAIN, Guido, 1952, *Musicisti dei tempi nuovi*, Milán

PEDRELL, Felipe, 1894, *Por nuestra música*

PEÑA Y GOÑI, Antonio, 1967, *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza

RUBERT DE VENTÓS, X., *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Anagrama

SALAZAR, Ad., 1970, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave

" , " , 1972, *La música de España*, Madrid, Espasa-Calpe

SCHILLER, Fr. von, 1957, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Reclam

SOPEÑA, F., 1958, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp

" , " , 1961, *Atlántida, introducción a Manuel de Falla*, Madrid

STRAWINSKY, I., 1977, *Poética musical*, Madrid, Taurus

STUCKENSCHMIDT, H.H., 1960, *La música del siglo XX*, Madrid, Guadarrama

THOMAS, J. Mª, 1950, *Manuel de Falla en la isla*, Mallorca

TREND, J.B., *Manuel de Falla and the Spanish Music*

VALLS GORINA, Manuel, 1962, *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente

VARIOS, 1892, *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Barcelona, Montaner & Simón

VARIOS, 1969, *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón

OBRAS DE CONSULTA:

Enciclopedia Encarta-99

Enciclopedia Encarta-2000

Enciclopedia Planeta Multimedia

Enciclopedia Salvat de la Música

Nueva Enciclopedia Larousse

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

NOTAS

[i] RUBERT DE VENTÓS, X., *Teoría de la sensibilidad,* Barcelona, Anagrama
[ii] ADORNO, Th.W., 1956, *Dissonanzen*
[iii] LUKÁCS, G., 1965, *Estética I (4. Cuestiones liminares de lo estético)* , Barcelona, Grijalbo, pp. 7-81
[iv] ADORNO, op. cit.
[v] LUKÁCS, op. cit.
[vi] ADORNO Th.W., 1948, *Filosofia de la nueva música*
[vii] LUKÁCS, G., 1969, *Prolegómenos a una estética marxista,* Barcelona, Grijalbo, pp. 165 ss.
[viii] Este concepto lo toma Lukács del pensador historicista Wilhelm Dilthey (1833-1911), aunque adaptándolo -por supuesto- a sus esquemas marxistas. Al distinguir entre el 'saber histórico' y las 'ciencias de la naturaleza' Dilthey, en efecto, dice que el primero (*ciencias del espíritu*) estudia *al hombre en sus relaciones sociales, en la historia*, según las siguientes características: (a) El mundo histórico está constituido por individuos, elementos fundamentales de la sociedad ; este extremo no es aceptado, desde luego, por Lukács, para el cual el motor de la sociedad no está constituido por los 'individuos', sino por la lucha de clases. (b) El objeto de las 'ciencias del espíritu' no es exterior al hombre, sino interior, captado a través de la experiencia interna (*Erlebnis*) ; este punto tampoco lo acepta Lukács, como hemos visto. (c) La individualidad se presenta en forma de tipo [ABBAGNANO, N., 1973, *Historia de la Filosofia (III),* Barcelona, Montaner & Simón, pp. 489-91]
[ix] LUKÁCS, *Estética I (4)*, op. cit., pp. 7 ss.
[x] LUKÁCS, G., 1965, *Estética I (3. Categorías prisológicas y filosóficas básicas de lo estético)* , Barcelona, Grijalbo, pp. 277 ss.
[xi] Toda determinación es una negación
[xii] ADORNO, *Filosofia de la nueva música*, op. cit
[xiii] LUKÁCS, *Prolegómenos ...*, op. cit., pp. 213 ss.
[xiv] A este respecto distingue Dwight McDonald entre lo que él define como 'Alta Cultura' y lo que da en denominar 'Masscult'. Este último fenómeno, según él, es "*un hecho nuevo en la historia ... ElMasscult es malo de una manera nueva: no tiene siquiera la posibilidad teórica de ser bueno. Hasta el siglo XVIII, el mal arte era de la misma naturaleza que el buen arte, se producía para el mismo público y aceptaba los mismos modelos. La diferencia consistía únicamente en el talento individual. Pero Masscult es algo muy diferente: no es sencillamente un arte fracasado, es no-arte. Es, sin más, anti-arte*". André Malraux, corroborando esta aseveración, decía (en 'Arte, arte popular e ilusión popular', 1951): "*Existe una narratíva de masas, pero no un Stendhal de las masas ; hay una música destinada a las masas, pero no hay ningún Bach, o Beethoven, por mucho que se diga ... Si existe un solo término ... es porque hubo un tiempo en que la distinción entre las dos cosas no tenía ningún significado. Entonces los instrumentos tocaban verdadera música, porque no existía otra*". Según MacDonald, la tendencia en la moderna sociedad industrial consiste precisamente en transformar al individuo en un hombre de masa, es decir, "*... una gran cantidad de personas incapaces de expresar sus cualidades humanas porque no están ligadas unas a otras ni como individuos ni como miembros de una comunidad*". A lo único que se sienten ligados, en su opinión, es a ciertos 'factores personales, abstractos, cristalizantes': un partido de futbol, una liquidación,

un linchamiento, un partido político, un programa de televisión, etc. [MacDONALD, Dwight, 1969, "Masscult y Midcult", en VARIOS, *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón, pp. 68 ss.]

[xv] GREENBERG, Clement, 1969, "Vanguardia y Kitsch", en VARIOS, *La industria de la Cultura*, op. cit., pp. 195 ss.

[xvi] HEGEL, G.W.F., 1991, *Estética II*, Barcelona, Península, pp. 143 ss.

[xvii] En la evolución de la autoconsciencia del mundo humano que describe Hegel, lo primero con que se encuentra el 'espíritu absoluto' en la Antigüedad es con el dilema de que haya señores y esclavos, de que unos hombres manden y los otros trabajen para ellos. La solución de esta dialéctica estriba, según Hegel, en que *los señores no pueden existir sin tener esclavos, mientras que éstos no necesitan a los señores para nada.* Sale ganando, entonces (a nivel espiritual, por supuesto), la 'conciencia servil', quedando de esta forma *liberada.* {ABBAGNANO, op. cit., pg. 99]

[xviii] Termino tomado del ya citado Dilthey para quien la filosofía se podría definir como una *intuicion del mundo* (Weltanschauung). Como tal, sólo puede ser una metafísica (en el sentido aristotélico del término). Ahora bien; según Dilthey se pueden distinguir diversos tipos de 'metafísica', con lo cual resulta posible incluir en el concepto a prácticamente toda la historia del pensamiento. Son las siguientes: (1) naturalismo materialista o positivista (basado en el concepto de 'causa'): Demócrito, Lucrecio, Epicuro, enciclopedistas, Comte, etc. ; (2) idealismo objetivo (basado en el concepto de 'sentimiento'): Heráclito, estoicos, Spinoza, Leibniz, Hegel, etc. ; (3) idealismo de la libertad (basado en el concepto de 'voluntad' o 'finalidad'): Platón, Cicerón, cristianismo, Kant, etc. [ibid., pp. 492 -93]

[xix] MITCHELL, Donald, 1972, *El lenguaje de la música moderna*, Barcelona, Lumen, pp. 32-33

[xx] Según Marcuse, aunque esta sociedad neocapitalista se empeñe en demostrarnos lo contrario, *la felicidad es un valor cultural*. Lo que pasa es que nosotros mismos nos negamos a ser felices. Explica esto Marcuse desde la óptica psicoanalítica, diagnosticando que la humanidad padece un 'complejo de culpabilidad': el hombre, en virtud del desarrollo histórico de la especie, se siente culpable ante los demás, y esta situación se convierte en una relación dialéctica al sentirnos todos culpables ante todos ('complejo de Edipo'). La *revolución*, por lo tanto, sólo podrá llevarse a cabo, según Marcuse, por métodos psicoanalíticos: alcanzar la liberación rompiendo con la 'vieja' historia humana, basada fundamentalmente en una tendencia 'represiva' o 'conservadora' de toda la vida instintiva ('principio de la realidad' frente a 'principio de placer-displacer'). A la estructura represiva del inconsciente ('ello', 'yo' y 'super-yo') que describe el psicoanálisis se añade, en su opinión, una *represión adicional* totalmente artificial debida a la propia estructura de la sociedad neocapitalista actual, la cual se fundamenta, como es sabido, en una familia monogámico-patriarcal profundamente deserotizadora y en una organización del trabajo y del tiempo libre que produce infelicidad con el pretexto de satisfacer nuestras necesidades de consumo. Marcuse entiende por 'utopía' precisamente lo contrario: aquel estado de civilización que satisfaga las necesidades humanas de modo tal y en medida bastante para que pueda eliminarse esa 'represión adicional'. Para lograr esto deberían, según él, tomarse cuanto antes -aún estábamos a tiempo en 1972, año en que Marcuse hacía estas reflexiones- las siguientes dos medidas: (a) Distribución no opresiva de la escasez; (b) Organización racional de una sociedad industrial plenamente desarrollada, es decir, desarrollo instintivo no-represivo y prevalente satisfacción de las necesidades humanas (sin fatiga). [CASTELLET, J.Mª, 1969, *Lectura de Marcuse,* Barcelona, Seix-Barral, pp. 115 ss.]

[xxi] STRAWINSKY, I, 1977, *Poética musical*, Madrid, Taurus

[xxii] Según Edmund Husserl (1859-1938), creador de la 'fenomenología', ésta podría definirse como *análisis de la conciencia en su intencionalidad*. Es algo parecido al 'método' de Descartes, o sea, intentar descubrir el mundo a través del análisis de las ideas después de haber liberado a la conciencia de posibles errores procedentes de la experiencia sensible. La 'fenomenología', por tanto, se configura por definición como el camino que permite a los objetos de la conciencia revelarse en su 'verdadero ser', en su esencia. Esto le otorga, según Husserl, las siguientes características: (a) Ciencia teorética (contemplativa) y rigurosa (provista de fundamentos absolutos) ; (b) Ciencia intuitiva (trata de captar 'esencias') ; (c) Ciencia no-objetiva (prescinde de todo hecho o realidad) ; (d) Ciencia de los orígenes y de los primeros principios ; (e) Ciencia de la subjetividad (el 'yo' como sujeto o polo unificador de todas las intencionalidades constitutivas) ; (f) Ciencia impersonal (sus colaboradores no tienen necesidad de sabiduría, sino de 'dotes teoréticas'). [ABBAGNANO, N., op. cit., pp. 690 -91]

[xxiii] Grétry, las orejas de los grandes son a menudo grandes orejas

[xxiv] NIN, Joaquín, 1925, "Prélude", en *Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols*, París, Max Eschig

[xxv] El nacimiento de la ópera se halla en la Camerata Fiorentina, círculo de poetas y músicos que crearon las primeras óperas: *Dafne,* con música de J. Peri, dada a conocer en 1597 y hoy perdida, *Eurídice* de este mismo compositor (1600), y la ópera de igual título (1602) de G. Caccini y, sobre todo, el *Orfeo* (1607) de C. Monteverdi. El nuevo género se extendió con rapidez: en Roma, durante los años 1620-1623 (con las creaciones de S. Landi, L. Rossi, D. Mazzocchi y el libretista G. Rospigliosi, el futuro papa Clemente

IX), y en Venecia, donde en 1637 se abrió el primer teatro público de ópera, el Teatro de San Cassiano, que popularizó un espectáculo hasta entonces únicamente aristocrático. Allí estrenaron nuevas creaciones Monteverdi, P.F. Cavalli y G. Legrenzi, mientras que M.A. Cesti consolidaba el género en Viena y Giovanni Battista Lulli monopolizaba la vida escénica francesa (donde se le conoció como Jean Baptiste Lully) durante más de treinta años (1652-1687) con la creación de óperas de signo y argumento clásicos. La ópera también echó raíces en la vida musical napolitana gracias a A. Stradella, F. Provenzale y, particularmente, a A. Scarlatti, quien adoptó el *aria da capo* como elemento principal del género. La escuela napolitana fue la primera en crear, ya en el siglo XVIII, la ópera bufa (o cómica), de carácter más popular y ajena a la temática mitológica o histórica clásica de la opera seria. La ópera bufa experimentó su propia evolución a partir del *intermezzo* ; el mejor ejemplo de este género es *La serva padrona,* de G.B. Pergolesi, que gozó de gran éxito incluso en Francia, el único país que, con J.P. Rameau, había mantenido un estilo propio de ópera en la que el ballet desempeñaba un papel considerable, y que, por otra parte, tenía una tradición de ópera cómica propia (tragédie lyrique). En los restantes países europeos se impuso la ópera italiana, a pesar de los intentos de H. Purcell en Inglaterra y de algunas tentativas en España. Como consecuencia, los compositores no italianos se vieron obligados a adoptar el estilo italiano, corno sucedió con el alemán G.F. Händel en Inglaterra, J.A. Hasse y K.H. Graun en Alemania, y J.J. Fux en Austria. El género operístico había sufrido un proceso radical de alejamiento de los idea les estéticos de la Camerata Fiorentina, adoptando innumerables convencionalismos y excesos, como la importancia concedida a las voces agudas (de ahí la fama de que gozaban los castrados) y las concesiones al virtuosismo de los cantantes, en detrimento de la música y de la verdad dramática. El alemán Ch.W. von Gluck, respaldado por el libretista R. de Calzabigi, inició una reforma depuradora del género en la que puede hallarse el germen de la ópera neoclásica, con *Orfeo y Eurídice* y *Alceste*, representadas en Viena, y con una serie de óperas estrenadas posteriormente en París (que incluían versiones de los dos títulos citados). La reforma gluckiana tuvo un éxito relativo, mientras que la ópera seria sufría una importante pérdida en el favor del público ante la fuerza de la escuela napolitana de ópera bufa (y también semiseria) integrada por compositores como N. Jommelli, T. Traetta, N. Piccini (rival de Gluck en París) y, sobre todo, G. Paisiello y D. Cimarosa, cuya fama llegó hasta Rusia y América. A pesar de este predominio de la ópera bufa, hacia el último tercio del siglo XVIII aparecieron compositores que cultivaron formas nacionales de ópera de carácter popular, como W. Shield en Inglaterra, los Benda en Bohemia y varios compositores de Singspiel en Austria y Alemania. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xxvi] PEDRELL, Felipe, 1894, *Por nuestra música*

[xxvii] MANUEL, Roland, *Manuel de Falla*

[xxviii] El *despotismo ilustrado* fue una modalidad de Gobierno absolutista en auge durante la segunda mitad del siglo XVIII, influido por la filosofía de la Ilustración. La expresión 'despotismo ilustrado' se acuñó en el siglo XIX. En ese periodo se estableció una cooperación entre filósofos y príncipes, aunque entre los historiadores no hay unanimidad para definir las características de esa forma de gobierno. Algunos autores sostienen que el despotismo ilustrado significó la modernización y la centralización del aparato estatal y que supuso una racionalización del Estado ; otros afirman que sólo conllevó un aumento del carácter paternalista de las monarquías. De hecho, no son posibles las generalizaciones, pues en cada país el sistema adquirió características particulares y no hubo nunca una correspondencia exacta entre las teorías filosóficas y las prácticas de gobierno. En España concretamente, tras el triunfo de Felipe V de Borbón en la guerra de Sucesión la monarquía amparó un programa reformista, el de las minorías ilustradas, que aspiraba a modernizar la anquilosada sociedad española. Este programa comprendía desde una transformación del sistema tributario hasta un proyecto de reforma agraria basado en una tímida desamortización de las propiedades eclesiásticas y en una modificación de los contratos de arrendamiento con el fin de redistribuir la propiedad de la tierra. Por otro lado, los ilustrados españoles propugnaron el desarrollo de las obras públicas, la difusión de la enseñanza y el fomento de la industria y del comercio a través de las Sociedades Económicas de Amigos del País. Este conjunto de medidas reformistas obtuvo su traducción práctica, aunque fuera parcialmente, durante los reinados de Fernando VI (1746-1759) y de Carlos III (1759-1788). La resistencia que las fuerzas tradicionales opusieron al reformismo borbónico se expresó en actos como el Motín de Esquilache o Motín de la Capa (1766) ; la Corona respondió con medidas tan contundentes como la expulsión de los jesuitas (1767). [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xxix] La singularidad musical de España se basa en su capacidad de síntesis de diversas culturas. En compilaciones como el Códice Calixtino (siglo XII) se advierten las influencias de la música francesa, así como la de la galaica y la castellana. Asimismo se observa una mezcla estilística en el Códice de las Huelgas (fina-les siglo XIII) o en las Cantigas de Santa María, reunidas entre 1250 y 1280 por Alfonso X el Sabio, que presentan una conjunción de estilos de los trovadores provenzales y galaico-portugueses, a los que se unen claras reminiscencias de la música arábigo-andaluza. Cabe mencionar que la música escrita en la España del siglo XVIII, tanto vocal como instrumental, tuvo un marcado carácter religioso.

La presencia de D. Scarlatti influyó sobremanera en el estilo instrumental, destacando las obras para tecla de A. Soler y S. de Albero, cuya escritura sitúa a este último como una importante síntesis de los estilos español, italiano y francés. También la figura de L. Boccherini, afincado en Madrid, fue decisiva para la configuración de un estilo español. [*ibid*]

[xxx] Las primeras noticias fiables sobre el flamenco datan de hace dos siglos. Su difusión pública se inició después de 1783, año en que Carlos III liberó a los gitanos de las persecuciones sufridas hasta entonces. Las modalidades más antiguas son la toná, la siguiriya y la soleá, de las cuales surgi eron los restantes estilos conocidos (los más divulgados son la saeta, el tiento, la bulería, el fandango, la petenera, la sevillana y la rumba). Los bailes, inicialmente derivados del zapateado, el tango y la bulería, pronto se multiplicaron a partir, sobre todo, de las soleares y las alegrías. Los primeros cantaores de nombre conocido (Tío Luis el de la Juliana, Juanelo, el Filio) pertenecen a la primera mitad del S. XIX, época de un flamenco incierto y minoritario. A mediados de ese siglo se inició una de las épocas más fecundas del flamenco, que alcanzó una amplia difusión (gracias a los cafés cantantes) y una extraordinaria creatividad (Tomás el Nitri, Diego el Marruro, Merced la Serneta, Antonio Chacón). [*ibid.*]

[xxxi] Derivada de la canción con guitarra que se intercalaba en los entreactos teatrales de Madrid, la 'tonadilla escénica' llegó a ser una cantata con solos, voces concertadas y acompañamiento instrumental que estuvo en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII. Entre los más destacados autores de tonadillas escénicas figuran P. Esteve, B. de Lasema y L. Misón. Pablo Esteve (1730-1794) fue uno de los más inspirados compositores de tonadillas. Su abundante producción comprende unas 600 obras, de las cuales 400 son tonadillas. Blas de Laserna (1751-1816) fue autor de tonadillas muy populares (*El majo y la italiana*). Además escribió sainetes, comedias, una ópera, una zarzuela y un Concierto para dos trompas (1791). Luis Misón (+ 1766) ingresó en la capilla real de Madrid en 1748 como flautista, y posteriormente en el teatro del Buen Retiro. Fue el creador del género denominado 'tonadilla escénica', intermedio musical cuyo éxito, bajo la forma tripartita establecida por Misón, se prolongaría durante más de medio siglo. También compuso zarzuelas, que se han perdido, y sainetes conservados en gran número en la Biblioteca Nacional de Madrid, que también alberga las cerca de 80 tonadillas que han sobrevivido al paso del tiempo. Entre sus composiciones instrumentales destacan 12 sonatas para flauta, viola y bajo continuo, cuya partitura nos ha llegado prácticamente íntegra (a excepción de la parte para viola). [*ibid.*]

[xxxii] TREND, J.B., *Manuel de Falla and the Spanish Music*

[xxxiii] Manuel García (1775-1832), tenor y compositor español, conocido como Manuel del Popolo Vicente. Debutó en Paris en 1808 con *Griselda*, de Paer, y estrenó en Italia *Elisabetta, regina d'Inghilterra* y *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Fue uno de los primeros intérpretes en introducir la ópera italiana en América. Compuso más de cien óperas, que estrenó con éxito amparándose en su popularidad, pero que pronto cayeron en el olvido. En el aspecto vocal, Manuel García fue un virtuoso de la ornamentación improvisada y de la vocalización, además de poseer una voz amplia y de bello timbre. Fue profesor de canto, principalmente de sus dos hijas, las célebres María Malibrán y Pauline Viardot, y de su hijo Manuel García II. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xxxiv] SALAZAR, Ad. 1972, *La música de España (2. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 110 ss.

[xxxv] Con la expansión del Islam, todas las parcelas de la creatividad humana, y entre ellas la música, sufrieron una mutación ; en puridad, los nuevos dominadores supieron otorgar una sorprendente unidad a cuantos elementos recibieron, por distintos que éstos fuesen. Es sabido que Mahoma fue hostil a la música, que sólo aceptaba en la lectura de los libros sagrados, la llamada a la oración y las fiestas familiares ; ello acarreó la supresión de la música profana. Ahora bien, la música árabe, al establecer contacto con la de los pueblos sometidos (especialmente con la de Persia), perdió progresivamente su carácter severo y sereno para convertirse de modo paulatino en un elemento ornamental. El virtuosismo y el deseo de renovación estilística permitieron la aparición de un puñado de músicos famosos que fueron muy requeridos por príncipes y soberanos. Los filósofos advirtieron de los peligros que entrañaba este exhibicionismo y lujo artístico y, durante el califato Omeya, el músico Ibn Misgah se convirtió en adalid de una música musulmana libre de influencias que trastornaban su espíritu tradicional. Pero la verdadera discordia entre 'antiguos' y 'modernos' se produjo durante el califato abasí: sus más destacados representantes fueron Ishaq al-Mawsili y el príncipe Ibrahim ibn al-Mahdi. Al-Mawsili defendió el espíritu de la música antigua, criticando el concepto de virtuosismo en el arte y el gran número de ornamentaciones que convertían la música en un arte amanerado. Venció al-Mahdi, ya que se alcanzó una relativa 'normalización' en el arte musical de la época. Su discípulo más brillante, el citado Ziryáb, tuvo que abandonar Bagdad a causa de los celos del maestro y se estableció en al-Andalus, donde fundó un centro musical que incluía nuevos métodos de enseñanza. Desde aquella época y hasta la rendición de Granada (1492), la música tuvo un papel esencial en la España musulmana, que desarrolló un estilo peculiar que se extendería después por el Magreb. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xxxvi] GARCIA LORCA, Federico, 1957, "Teoría y juego del duende", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar

[xxxvii] Mítico rey de Tartessos, supuesto reino que, según algunos autores griegos clásicos, se extendía en los primeros siglos del I milenio a.C. por parte de la actual Andalucía, con una floreciente capital ubicada en algún punto impreciso próximo a la desembocadura del Guadalquivir. Las fuentes escritas mencionan incluso los nombres de algunos de sus reyes míticos, como Gárgoris, Habidis, al que se a tribuye la enseñanza del cultivo de la tierra, y Argantonio, aliado de fenicios **y** griegos. Estos datos, sin embargo, no se corresponden con las evidencias arqueológicas, y hoy día el término 'tartésico' se utiliza para referirse a la cultura material presente en una serie de asentamientos concentrados sobre todo en el sur de Huelva y bajo Guadalquivir, que se datan en torno a 900 a.C. La comparación de García Lorca se refiere probablemente al arte arcaico griego (siglos VIII a V a.C.) o al periodo arc aico del arte etrusco (600-450 a.C.), cuya figuras escultóricas (*kuroi*) lucen invariablemente una característica sonrisa de oreja a oreja ; se supone que Argantonio, dada la época en que supuestamente vivió, tendría una sonrisa similar. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xxxviii] En el reino semimítico de Tartessos que mencionamos en la nota anterior, el profesor Maluquer distingue dos dinastías de origen divino que se corresponden con dos etapas evolutivas de la zona demostrables a nivel arqueológico: a) *Gerión* (principado señorial) y b) *Gárgoris y Habis* (o 'Habidis', monarquía urbana). [MALUQUER DE MOTES, Juan, 1970, *Tartessos,* Barcelona, Destino, pg. 9] Gerión, mítico hijo de Chrysaor y Callirhoe (a su vez descendientes de Medusa y Océano, respectivamente), era al parecer un ser gigantesco y monstruoso con tres cabezas o tres cuerpos ; poseía una ganadería de vacas guardada por el perro Ortros y por el pastor Euritión, y dichas vacas le fueron robadas por Hércules en el curso de los enfrentamientos entre titanes y dioses, quien, para conseguirlo, dio muerte a Gerión, al perro **y** al pastor. [MELIDA, José Ramón, 1892, 'Gerión', en VARIOS, *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes,* Barcelona, Montaner & Simón] Los primeros habitantes del bosque de Tartessos, una vez finalizada la lucha de los titanes con los dioses, por otra parte, fueron, como consigna Blázquez, los 'curetes', cuyo rey más antiguo sería el citado Gárgoris, a quien la leyenda atribuye el arte de aprovechar la miel. [BLAZQUEZ, J.M., 1983, *Primitivas religiones ibéricas (II)*, Madrid, Cristiandad, pp. 21-22]

[xxxix] FALLA, Manuel de, 1950, *Escritos sobre música y músicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe

[xl] Durante el primer milenio de la era cristiana se desarrollaron varios tipos de canto llano cristiano. En Milán, Italia, se desarrolló un repertorio llamado *canto llano ambrosiano*, por San Ambrosio, y que aún se utiliza en los servicios de la Iglesia católi ca de Milán. En España, y hasta cerca del siglo XI, existía un repertorio llamado *canto llano mozárabe*. Hasta el siglo IX Francia poseía un repertorio de canto llano propio, llamado *canto galicano*. En Roma se desarrolló un repertorio separado, que con el tiempo se difundió por Europa y se impuso a los demás. Ahora se le conoce como *canto gregoriano*, en honor del papa Gregorio I, también llamado el Grande. Las iglesias cristianas de Oriente, por su parte, desarrollaron varios tipos de canto llano antes del año 1000, y algunas de sus variantes aún se utilizan. Los repertorios *armenio*, *bizantino*, *ruso*, *griego* y *sirio* son los más importantes. Muchas de las melodías originales de dichos repertorios se han incorporado al repertorio del gregoriano. [*Encarta-99*] Por 'canto bizantino' entendemos lo que nos ha quedado de la música practicada por los pueblos que pertenecieron al Imperio Bizantino ; es, con algunas raras excepciones, el canto de la Iglesia Griega Ortodoxa. Su origen es complejo: se debe a los antiguos griegos, a los hebreos, a los sirios y a los armenios. La música culta de los antiguos griegos debió de influir en todo el Próximo Oriente, pero por vía popular, por tradición oral, de forma simplificada, tal como puede suponerse, a través de los himnos de todas las Iglesias cristianas de entonces. Sólo nos ha quedado un documento del siglo III en el que se usa aún la antigua notación griega. En el período entre ese documento y el siglo X se nota la falta de textos paleográficos. Algunos manuscritos gnósticos tienen rastros de notación musical en medio de vocales griegas. Hacia el siglo VIII aparece el sistema llamado de *notación ecfonética*, que concierne más a la prosodia que a la música. ¿Es el Oeste quien influye en el Este, o viceversa? No se sabe, pero lo cierto es que, como se sabe, los modos eclesiásticos occidentales conservaron el nombre de los modos griegos. Los primeros 'neumas' bizantinos no han sido todavía descifrados. [*Enciclopedia Salvat de la Música*]

[xli] Se conoce como 'gitanos' a un pueblo nómada con una herencia biológica, cultural y lingüística común, actualmente disperso en pequeños grupos por todo el mundo. Los gitanos llevaban en Europa más de 500 años, pero fue a finales del siglo XVIII cuando se logró saber que provenían del noroeste de la India, al descubrirse la relación entre su lengua, la romaní, y las lenguas indoeuropeas de esa región. La antigua historia de los gitanos sigue siendo un tema controvertido. Se desconoce si eran un grupo de parias que vivía en la periferia de la civilización india, si eran miembros de una o varias castas hindúes o si pertenecían a diferentes clases sociales y grupos indígenas. Parece ser que abandonaron su patria original en el noroeste de la India en oleadas sucesivas que comenzaron a principios del siglo V. Sin embargo, las emi-

graciones más importantes parten en el siglo XI, probablemente como resultado de las invasiones musulmanas de la India. Viajaron en un principio hacia el oeste atravesaron Iran hasta Asia Menor y el Imperio bizantino; desde allí, la mayoría continuó a principios del siglo XIV hacia Europa, a través de Grecia. Su ruta por Europa se puede seguir mediante el estudio de los vocablos prestados que aparecen en los dialectos romanies europeos ; todos ellos contienen léxico de las lenguas persa, kurda y griega. Tras residir unos 100 años en Grecia, los gitanos se dispersaron por el continente. A comienzos del siglo XVI se habían extendido por numerosos países, incluida Rusia, Escandinavia, las islas Británicas y España. En un principio, los gitanos fueron bien recibidos en Europa, pero no tardaron en surgir ciertas enemistades debido a las marcadas diferencias de estilo de vida y tipo de sociedad. En España, donde gozaron de total libertad bajo el dominio musulmán, su situación cambió después de la Reconquista cristiana en 1492 ; entre 1499 y 1783 se aprobaron al menos una docena de leyes que prohibían la vestimenta, la lengua y las costumbres gitanas para forzar su asimilación. En Francia, la primera represión oficial contra los gitanos tuvo lugar en 1539, fecha en la que se ordena su expulsión de París. De forma análoga, en 1563, los gitanos se vieron obligados a abandonar Inglaterra bajo amenaza de muerte. Durante el siglo XVII, en Hungría y Rumanía muchos fueron esclavos ; en Rumanía, su liberación definitiva no se produciría sino hasta 1855. Los gitanos no recibieron un trato hostil en todas partes de Europa. En la Rusia zarista, por ejemplo, sus circunstancias eran muy similares a las de los campesinos. En los Balcanes, durante los casi 500 años de dominio turco, muchos gitanos disfrutaron de privilegios especiales al convertirse al Islam. [*ibid.*]

[xlii] A partir del siglo XIX, y durante mucho tiempo, las características de la música española fueron el símbolo de lo exótico, tanto para la vecina Francia (*Carmen,* de Bizet ; *España,* de Chabrier) como para la lejana Rusia (*Noche en Madrid*, de Glinka ; *Capricho español*, de Rimski-Kórsakov). [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xliii] Desde principios del s. XX, el flamenco entró, efectivamente, en una etapa de paulatina adulteración, que Falla pone de relieve en este texto. Su salvaguarda por parte de unas pocas familias gitanas y su revalorización desde las instituciones ha propiciado, sin embargo, el surgimiento, en la actualidad, de importantes cantaores (A. Mairena, M. Caracol, Camarón de la Isla, Lebrijano, J. Menese) e instrumentistas (Paco Cepero, la familia de los Habichuela, Paco de Lucía). Respecto al baile, cabe citar, junto a los imprescindibles V. Escudero **y** C. Amaya, a Antonio Gades, Matilde Coral, Cristina Hoyos y Manuela Carrasco. [*ibid.*]

[xliv] En el renacimiento español destaca en la música vocal Cristóbal de Morales, maestro de capilla en Avila y Málaga, mientras que Antonio de Cabezón, ciego de nacimiento y organista en la corte de Carlos V y Felipe II, es el máximo representante de la música instrumental y autor de las primeras *diferencias*, una forma de variación, que se conocen. Como ilustre puente entre los dos siglos aparece Tomás Luis de Victoria, el polifonista más importante de su tiempo junto con Palestrina. Bajo la égida del gran Siglo de Oro de las letras (Lope de Vega, Tirso de Molina, etc.) se compuso mucha música de carácter cortesano para las comedias escenificadas. La zarzuela, con textos de Calderón, Villamediana y Bocángel, fue una inmediata evolución que ofreció resistencia ante las modas extranjeras, mayoritariamente italianas. [*ibid.*]

[xlv] Antonio Soler (1729-1783), iniciado en la música en la abadía de Montserrat, ingresó en la orden de los jerónimos en San Lorenzo de El Escorial (1752) y fue alumno de D. Scarlatti y de J. de Nebra. Fue maestro de capilla y organista de El Escorial y maestro de clave de los infantes Antonio y Gabriel de Borbón. Es autor de música para clave (compuso más de 100 sonatas, en las que se aprecia la influencia de Scarlatti), de obras escénicas e instrumentales, de seis conciertos para órgano y de seis quintetos para cuerda y órgano o clave obligado. Entre sus escritos teóricos cabe mencionar *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (1762). [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xlvi] Por *sonata* se entiende tanto un género musical instrumental como una forma compositiva, llamada 'forma-sonata' y claramente estructurada. También, obra para uno o dos instrumentos ejecutantes, solista o instrumento melódico con acompañamiento (mayoritariamente de piano), que, en su forma evolucionada tiene tres o cuatro movimientos y estructura formal del primer tiempo de la sonata (bitemática y distribuida en exposición, desarrollo y reexposición) que también se aplica a otras manifestaciones de música instrumental (música de cámara, conciertos, sinfonías), constituyendo la forma sobre la que se han edificado los mejores ejemplos de música pura. El término 'sonata' apareció por primera vez en 1535. En el siglo XVI, la sonata no era más que la música instrumental, para diferenciarla de la 'cantata', que se refería a la vocal. En el S. XVII tomó forma ternaria dentro de un solo movimiento: una melodía o pasaje más o menos completo e independiente, otro pasaje en un nuevo tono cercano al primero (de dominante, o relativos mayor o menor) y repetición de la primera parte. El último gran compositor de esa forma breve de sonata (*sonata bipartita*) es Domenico Scarlatti. En el siglo XVIII, K.Ph.E. Bach utilizó sistemáticamente por vez primera la forma-sonata del primer tiempo (*gran sonata*), constituida por la exposición, con un primer tema, un puente o pasaje que modula del tono del primer tema al del segundo y un segundo tema muy distinto para que contraste con el primero, un desarrollo de los dos temas de la exposición y

una recapitulación o reexposición de los dos temas iniciales en la tonalidad de origen. Esta forma fue heredada y perfeccionada por Haydn y Mozart. A partir del clasicismo, la sonata se dispuso en tres o cuatro movimientos: el primero es un allegro inicial, a menudo en forma-sonata ; el segundo, un tiempo lento (andante, adagio, etc.) melódico y libre, bajo la forma de melodía acompañada ; el tercero, que puede intercambiarse con el segundo o no aparecer, es un movimiento de carácter más distendido (originalmente un minueto, convertido luego en scherzo y lleno de juegos motívicos imitativos). Cierra la sonata un brillante último tiempo (presto, vivace, etc.), más rápido qu e el primero, apto para el virtuosismo instrumental y a menudo en forma de rondó. En su colección de 32 sonatas para piano, Beethoven aportó la valorización del segundo tema del primer tiempo y, sobre todo, la expresividad y dramatización de la sonata, que heredarían Chopin, Mendelssohn, Schumann y especialmente Brahms. Como forma abierta, posteriormente se han introducido variaciones y desarrollos de la sonata, tanto en la configuración de los movimientos, como en la forma característica del primero. [*ibid.*]

[xlvii] Luigi Bocchenni (1743-1805), compositor y violonchelista virtuoso, se estableció en Madrid en 1769 como músico de la corte, después de haber pasado temporadas en Viena y en París. Desde 1787, y durante diez años, fue compositor de la corte de Federico Guillermo de Prusia, y entre 1800-1802 el protegido de Luciano Bonaparte, embajador francés en España. Autor prolijo, fue el compositor italiano de música de cámara más importante de su época: 42 tríos, 97 cuartetos y 137 quintetos de cuerda, 33 sinfonías, 11 conciertos para violonchelo y una ópera, entre otras obras. [*ibid.*]

[xlviii] Efectivamente, entre Octubre de 1844 y Enero de 1845 Franz Liszt recorre la Península Ibérica en gira de conciertos. Da 14 recitales en Madrid, 12 en Lisboa, y a fines de Diciembre de ese mismo año está en Sevilla y en Enero del siguiente en Cádiz, después en Gibraltar, Málaga, Valencia, Barcelona, etc. [*Enciclopedia Salvat de la Música*]

[xlix] Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), compositor y musicólogo, constituye una de las figuras más destacadas de la música española, que contribuyó a crear un género autóctono de ópera cómica. Nació en Madrid y tras abandonar los estudios de Medicina, entró en el conservatorio de su ciudad natal, donde estudió composición con Ramón Carnicer, partidario de la corriente italianizante, además de clarinete, piano y canto. Al quedar huérfano de padre, tuvo que ganarse la vida con distintas actividades como pianista de café o clarinetista en una banda militar, hasta que sucesivos éxitos en el mu ndo teatral le permitieron dedicarse a la enseñanza y a la composición. Fue nombrado profesor de Armonia y de Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, institución a la que legó más tarde su importante biblioteca. También fue miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hombre de gran cultura y amigo del escritor Marcelino Menéndez y Pelayo, fue cofundador de la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Barbieri realza con frecuencia el casticismo nacional frente a las tendencias italianizan tes de otros músicos de la época. Trabajador infatigable, funda una Sociedad de Conciertos a través de la cual hace escuchar música europea y crea una revista llamada *La España Musical* desde donde defenderá sus nuevas ideas, apostando por los nuevos aires europeos y, en especial, por la música wagneriana. Aunque también compuso música instrumental, lo más importante de su obra está sin duda en el teatro. Entre sus más de 70 zarzuelas destacan *Jugar con fuego* (1851), *Pan y toros* (1864) y sobre todo *El barberillo de Lavapiés* (1874), donde refleja el costumbrismo musical madrileño que evolucionó luego hacia el género chico. Publicó un *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* y editó las obras de Juan del Encina. [*Encarta-99*]

[l] El nacionalismo como movimiento musical surgió en la segunda mitad del siglo XIX con objeto de reafirmar los valores esenciales de cada raza o nación a través de su música popular o de su folclore. Tiene su origen en el romanticismo. La libertad que durante tanto tiempo proclamé e ste movimiento tuvo como resultado el hecho de que las naciones desearan elegir libremente su propio destino (lo que se dio a conocer como la 'primavera de los pueblos'), y que los artistas buscaran nuevas estéticas que se ajustaran más a sus propios sentimientos y cultura. Acontecimientos históricos como la invasión napoleónica contribuyeron a enardecer los ánimos, despertando sentimientos de unidad y de firme voluntad de diferenciarse de sus vecinos. Así mismo, surgió el deseo de unión en diferentes grupos y pueblos para defenderse de la 'dominación' extranjera. Ciertos acontecimientos políticos e históricos como la Declaración de Independencia de Estados Unidos, el Congreso de Viena, que declaraba los derechos de cada nación a fijar sus fronteras; la separación de Grecia y Turquía y de Holanda y Bélgica o la unificación de Alemania y de Italia, condujeron al desarrollo de las ideas nacionalistas. Sin embargo no fue fácil determinar las auténticas raíces de este movimiento. El auténtico nacionalismo tuvo un alcance internacional, ya que partiendo de acentos populares logró trascender el color localista. Lo difícil, pues, fue conjugar lo nacional y lo universal. Durante toda la primera mitad del siglo XIX, Francia y, sobre todo Alemania e Italia, eran las que marcaban el gusto musical de la sociedad europea. Cuando los países empezaron a tomar conciencia de sus propios valores nacionales, trataron de liberarse de todo servilismo extranjero, especialmente del sinfonismo alemán y de la ópera italiana, en la búsqueda de nuevas expresiones musicales basadas en sus propios folklores, ritmos y danzas a los que consideraban expresión peculiar de sus sentimientos naciona-

les. Los primeros ejemplos de este movimiento los podemos encontrar en músicos como Frédéric Chopin con sus polonesas, Franz Liszt con sus rapsodias húngaras y Giuseppe Verdi, que enardecía con su música los ánimos italianos. Pero lógicamente donde con más fuerza se hizo notar este movimiento fue en aquellos países que, como Rusia, España, Hungría o los países nórdicos, al estar tanto tiempo bajo la influencia germana e italiana, sintieron la necesidad de crear algo distinto, algo nacional, buscando las raíces de su propio pueblo. [*Encarta-99*] La principal fuente del nacionalismo musical en España fue Felipe Pedrell, un autor que empezó escribiendo melodramas llenos de influencias alemanas e italianas, aunque pronto se adentró en el patrimonio musical autóctono. Tras la publicación de estudios musicológicos, pasó al terreno creativo para componer en un estilo 'español'. Los dos máximos beneficiarios del trabajo de Pedrell son Isaac Albéniz y Enrique Granados, que sobresalieron sobre todo en su música para piano, un piano armónica y técnicamente complejo, pero continuamente salpicado de tonadas y motivos completamente ibéricos. No obstante, el compositor que lleva el nacionalismo musical español a su mayor altura es Manuel de Falla. Músico completo, Falla supo amalgamar la tradición autóctona con la armonía e instrumentación modernas. Falla ha iluminado también a toda una generación de compositores (Joaquín Turma, Xavier Montsalvatge, etc.) cuyos rasgos propiamente hispánicos están definitivamente incorporados a la música culta. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[li] EXIMENO, Antonio, 1978, *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Editora Nacional

[lii] Entendemos por *zarzuela* un género musical escénico español en el que se mezclan partes instrumentales, vocales y habladas. El término 'zarzuela' deriva del nombre del palacete o pabellón de caza, rodeado de zarzas, donde, en el siglo XVII se representaban para la corte española historias con temática mitoló gica. La música de las primeras zarzuelas se ha perdido, si bien conocemos muchos de sus títulos y los nombres de sus autores. Destacan *El jardín de Falerina* con música de Juan Hidalgo y libreto de Pedro Calderón de la Barca, el más importante autor de zarzuelas de esta época. La primera zarzuela de la que se conserva suficiente música como para tener una idea clara de cómo era el género en el siglo XVII es *Los celos hacen estrellas* de Juan Hidalgo y Juan Vélez, obra interpretada en 1672. Con la subida al trono de los Borbones la ópera italiana desplazó a los espectáculos en español. Los músicos españoles se vieron obligados a adoptar los esquemas italianos en zarzuelas como *Veneno es de amor la envidia* de Sebastián Durón, *Júpiter y Danae* (1708), del compositor mallorquín Antonio Literes, y otras en las que también aparecen algunos elementos de la tradición musical española. Durante el reinado de Carlos III, con las revueltas contra los ministros italianos, se vuelve a impulsar la tradición popular representada por los sainetes de don Ramón de la Cruz. Con *Las segadoras de Vallecas* (1768), música de Rodríguez de Hita y libreto de este último, se representa la primera zarzuela basada en temas costumbristas. A la desaparición del gran impulsor que fue Ramón de la Cruz nadie continúa su labor. No obstante, aunque los reyes siguieron apoyando la música italiana, a partir de 1839 se produce una reacción con obras como *El novio y el concierto*, *El ventorrillo de Crespo* y *Los solitarios*, con libreto de Manuel Bretón de los Herreros y música de Basilio Basili y *La mensajera*, de Hernando Gaztambide. Con Francisco Asenjo Barbieri el género experimentará gran auge y fijará sus características más importantes: mezcla de partes cantadas y habladas, inclusión de danzas y bailes populares, abundancia de temas cómicos y/o casticistas. También se diferenciará claramente entre el género chico (en un acto) y el género grande o 'gran zarzuela' (en tres actos). [*Encarta-99*]

[liii] PEÑA Y GOÑI, Antonio, 1967, *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza, pp. 17 ss.

[liv] SALAZAR, Ad., 1970, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave

[lv] Se entiende por *Leitmotiv* (en alemán, 'motivo conductor') un tema o motivo musical claramente definido que se usa a menudo para representar o simbolizar un objeto, un ser viviente, una idea, una emoción o una fuerza sobrenatural, y que se utiliza como recurso compositivo. Si bien el músico alemán Richard Wagner nunca empleó este término en sus escritos, fue él quien lo introdujo en sus dramas musicales para identificar personajes y comentar la acción dramática. También aparecen motivos recurrentes en las obras de compositores como Hector Berlioz, Carl Maria von Weber y Franz Liszt. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[lvi] Por sus características geográficas, Rusia ha mantenido unas tradiciones musicales diferenciadas: un canto más rapsódico y modal, sin tener tan marcada la dualidad mayor-menor y sin desembocar en la estructura de la forma sonata. A diferencia de la católica o de la luterana, la Iglesia ortodoxa no permitió el órgano en los templos (con lo que se potenciaron los coros a cappella, fuente de la merecida fama que posee la voz de bajo en Rusia), pero ha sido más permeable a las influencias melódicas externas, mayoritariamente las orientales. La Rusia del siglo XIX hizo una doble irrupción en el mundo musical internacional. Por un lado albergó las tendencias nacionalistas más precoces: M. Glinka es el autor de la que se considera la primera obra nacionalista (*Una vida por el zar*, escrita en 1836). Fue entonces cuando surgió la personalidad de Piotr Illich Chaikovski, que, aunque sin duda se integra en la gran música romántica, impregna muy a menudo sus obras con temas nacionales. Abiertamente opuestos a Chaikovski, los composi-

tores del Grupo de los Cinco (Balakirev, Borodin, Cesar Cui, Rimski -Korsakov y Mussorgski) estaban en contra del Conservatorio y de la tradición extranjera que representaba. Solamente Balakirev era músico de profesión. Borodin era médico, y los demás militares. Si Mussorgski fue el más genial y el más naturalista, Rimski-Korsakov se reveló como el más técnico e innovador en el tratamiento de la orquesta, sin por ello apartarse de la línea narrativa. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*] La ópera rusa desarrolló una escuela nacionalista propia que comienza, como decimos, con *Una vida por el zar o Ivan Susanin* (1836), de Mijail Glinka, e incluye *Russalka* y *El convidado de piedra*, de Alexandr Dargomijski, *El príncipe Igor* (estreno póstumo 1890). de Alexandr Borodin, *El gallo de oro* (1909), de Nikolai Rimski-Korsakov, y la obra maestra del género, *Boris Godunov* (1874) de Modest Mussorgski. Las óperas más destacadas de Piotr Illich Chaikovski son *Eugenio Onegín* (1879) y *La dama de picas* (1890). [*Encarta-99*]

[lvii] En la segunda mitad del siglo XIX destacan compositores de zarzuelas como Emilio Arrieta, Federico Chueca, autor de *La Gran Vía* y *Agua, azucarillos y aguardiente*, Ruperto Chapí, autor de *La tempestad*, *La bruja* y *La revoltosa*, Manuel Fernández Caballero, *El dúo de la Africana* y *Gigantes y cabezudos*, y Tomás Bretón, autor de la popularísima *La verbena de la paloma*. En los primeros años del siglo XX se estrenan algunas de las mejores zarzuelas desde el punto de vista musical, aunque el género inicia un declive que se acentuará a partir de 1940. Entre las obras destacables se encuentran la obra maestra *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives, *La canción del olvido*, de José Serrano, *El caserío*, de Jesús Guridi, *Las golondrinas*, de José María Usandizaga, y *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba. [*ibid.*]

[lviii] La música de Debussy, en su fase de plena madurez, fue la precursora de la mayor parte de la música moderna y lo convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas. Aunque no fue él quien inventó la escala de tonos enteros, sí fue el primero que la utilizó con éxito. Su tratamiento de los acordes fue revolucionario en su tiempo ; los utilizaba de una manera colorista y efectista, sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional. Esta falta de tonalidad estricta producía un carácter vago y ensoñador que algunos críticos contemporáneos calificaron de impresionismo musical, dada la semejanza entre el efecto que producía esta clase de música y los cuadros de la escuela impresionista. Aún hoy se sigue empleando este término para describir su música. Debussy no creó una escuela de composición, pero sí liberó a la música de las limitaciones armónicas tradicionales. Además, con sus obras demostró la validez de la experimentación como método para conseguir nuevas ideas y técnicas. [*ibid.*]

[lix] Sin embargo -cosa que Peña y Goñi parece no haber notado- en *Las bodas de Fígaro* sí que se incluye un aire popular español: un fandango concretamente.

[lx] Vid. *supra*

[lxi] STUCKENSCHMIDT, H.H, 1960, *La música del siglo XX*, Madrid, Guadarrama

[lxii] Nos estamos refiriendo a la adaptación al caso de la música del concepto de *revitalización*, utilizado en antropología para designar un conjunto de fenómenos sociales que consisten en movimientos deliberados y conscientes que emprenden algunos individuos, hasta formar grupos, cuya finalidad es erradicar un tipo de vida indeseable hasta conseguir una cultura más favorable (en nuestro caso, empeñarse en buscar una forma musical más 'pura' y genuina). Ejemplos de movimientos de 'revitalización' son: A) el nativismo o rechazo a lo extranjero o ajeno a la propia cultura, por lo que hay que erradicarlo (probablemente el fundamentalismo islámico sea una forma de 'nativismo', y tal vez ciertos tipos de nacionalismo musical también); B) el revivalismo o deseo de volver al pasado, a una época en la que todo era mejor y predominaba la virtud social (en nuestro caso, el afán, con frecuencia inexplicable, por recuperar formas musicales periclitadas, o de volver a las raíces del canto popular), y C) el milenarismo o creencia de que regresará un mesías para reinar durante mil años y con ello florecerá, milagrosamente, el cambio social. [*Encarta-99*]

[lxiii] Vincent d'Indy (1851-1931) nació en Paris y se formó en el conservatorio de dicha ciudad. Fue discípulo del compositor francés de origen belga Cesar Franck, de quien también fue asistente y biógrafo. En 1876, después de escuchar la célebre tetralogía de Richard Wagner *El anillo del nibelungo*, se volvió un ferviente admirador del compositor alemán y empezó a colaborar con el gran director francés Charles Lamoureux. Se consagró como compositor en 1886 con el estreno de su famosa leyenda *El canto de la campana* (1879-1883). En 1890 fue nombrado presidente de la Sociedad Nacional de Música, institución que él mismo ayudó a crear, y después de 1900 fue profesor de composición en la prestigiosa Schola Cantorum de Paris, asociación de la que fue fundador y director. Aprendió de Franck el principio de la forma cíclica, consistente en que el material usado en todos los movimientos de una composición fuese el mismo (idea que se originó con la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz). La obra de D'Indy fue, en general, más compleja que la de Franck, tendencia que compartía con su gusto por la música folklórica francesa. Compuso 3 sinfonías, entre ellas la *Sinfonía sobre un canto francés de montaña* (1886). De su obra en prosa destacan las biografias de Ludwig van Beethoven (1906) y César Franck (1911). D'lndy, al frente de la famosa Schola Cantorum, trató de continuar la obra de Franck. Las lecciones que dictó allí forman los tres volúmenes de su *Tratado de composición*. [*Encarta-99*]

[lxiv] CAMPODONICO, C., 1959, *Falla*, París, Seuil

[lxv] Se considera 'primera etapa' de la obra de Albéniz toda su producción anterior a *Iberia* (1905-1909). Albéniz, considerado el prototipo del niño prodigio, a los cuatro años dio su primer concierto de piano en el teatro Romea. Estudió piano con Narcis Oliveras y, a los seis años, viajó con su madre a París para preparar el ingreso en el Conservatorio de la capital francesa, que le fue denegado. Antes de cumplir los catorce años había actuado ya como pianista en diversas capitales españolas y más tarde en Puerto Rico, Argentina, Uruguay y Estados Unidos. Gracias al conde Murphy, secretario de Alfonso XII, Albéniz obtuvo una beca que le permitió trasladarse a estudiar a Bruselas en 1878. Después de estudiar contrapunto y armonía con Felipe Pedrell en Barcelona empezó a dedicarse a la composición. Cuando en 1889 estrenó su *Rapsodia española* ya había compuesto un buen número de minués, pavanas, valses y mazurcas, además de las *Seis danzas españolas* y las *Doce piezas*. A partir de 1885 vivió en Madrid, Londres, París y Niza, y fue precisamente en esa época cuando conoció a Debussy, Ravel y Fauré. En el campo sinfónico, Albéniz compuso *Catalonia,* obra inspirada en temas folklóricos catalanes, que fue estrenada en la Sociéte Nationale de Paris en 1899 [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[lxvi] Conrado del Campo (1876-1953) estudió música en el Conservatorio de Madrid. Obtuvo el Primer Premio de Composición con su poema sinfónico *Ante las ruinas* (1899). Profesor del Conservatorio de Madrid (1915-1953), ha influido fuertemente en varias generaciones de músicos. Su producción, que comprende más de 150 composiciones, evoluciona desde *Caprichos románticos* (1908), uno de sus quince cuartetos, pasando por las obras sinfónicas *La Divina Comedia* (1908) y *Bocetos castellanos* (1929), las óperas *El final de don Alvaro* (1911), *La tragedia del beso* (1915), *El avapiés* (1919) y *Lola, la Piconera* (1949), hasta llegar a las obras más modernas: el *Concierto en la* (1944) para violoncelo y orquesta y el *Quinteto en mi* (1952) para cuarteto y piano. [*Nueva Enciclopedia Larousse*]

[lxvii] CHASE, G., 1943, *La música de España*, Buenos Aires, Hachette

[lxviii] Bajo la influencia de Pedrell, defensor de que las bases de la música de un país debían provenir de su propio folklore, Falla desarrolló un estilo claramente nacionalista que caracterizó prácticamente todas sus composiciones. No obstante, no solía utilizar las canciones folklóricas españolas de una manera directa en sus temas, sino que pretendía incorporar únicamente su espíritu. El elemento impresionista de su obra procede de compositores franceses como Claude Debussy y Maurice Ravel, a quienes conoció en París. [*Encarta-99*]

[lxix] SOPEÑA, F., 1961, *Atlántida: introducción a Manuel de Falla*, Madrid

[lxx] Durante su vida Strawinsky experimentó con muy diversos estilos musicales, desde las melodías tradicionales rusas hasta el primitivismo, el jazz, el neoclasicismo, la bitonalidad, la atonalidad y el serialismo. Su gran habilidad como compositor residía, en parte, en su capacidad para seguir evolucionando y en hacer suyas las técnicas nuevas. Según sus palabras, "*seguir un solo camino era retroceder*". Las obras de Strawinsky, por su originalidad, fuerza y racionalidad, reflejaron y a la vez influyeron las corrientes más importantes de la música del siglo XX. [*Encarta-99*]

[lxxi] El compositor francés Maurice Ravel (1875-1937) influyó poderosamente en la música del siglo XX. Estudió entre 1899 y 1905 en el conservatorio de París donde fue discípulo, entre otros, de Gabriel Fauré y de Gédalge. También conoció a Emmanuel Chabrier, a quien admiraba. Por sus características de timbre, armonías y asociaciones extramusicales la música de Ravel se asocia a menudo a la del compositor impresionista francés Claude Debussy. Sin embargo, Ravel sentía una mayor atracción por las estructuras musicales abstractas. Su color orquestal vívido y transparente le convierte en uno de los maestros modernos de la orquestación. El impresionismo de Ravel se aprecia especialmente en las suites para piano *Miroirs* (*Espejos*, 1905) y *Gaspar de la noche* (1908) y en la *Rapsodia española* para orquesta (1908). Su gran talento para evocar épocas pasadas se pone de manifiesto en obras como la *Pavana para una infanta difunta* (1899), *Valses nobles y sentimentales* (1911) y *La tumba de Couperin* (1917), composiciones todas ellas para piano que posteriormente fueron orquestadas. Su clasicismo se aprecia en la obra para piano *Juegos de agua* (1902), con una estructura de sonata clásica y una textura brillante y virtuosística, así como en el *Cuarteto para cuerda* (1903), la *Sonatina para piano* (1905) y obras de cámara posteriores como la *Sonata para violín y violonchelo* (1922). Entre la obra escénica de Ravel cabe citar las óperas *La hora española* (1911) y *El niño y los sortilegios* (con libreto de la escritora francesa Colette, 1925), el famoso *Bolero* (1928), escrito en principio como acompañamiento para la interpretación solista de la bailarina Ida Rubinstein, y el ballet impresionista *Dafnis y Cloe* (1912), encargo del empresario ruso Sergei Diaguilev. Diaguilev había ya escenificado arreglos de obras anteriores de Ravel como la suite *Mi madre la oca* (para dos pianos, 1910, y para orquesta, 1912). En los años veinte la colaboración de Ravel con George Gershwin ejerció una fuerte influencia en ambos compositores. La orquestación de las últimas obras de Gershwin es más pulida y en las dos últimas obras de Ravel se observa una sutil influencia jazzística: el *Concierto para piano en sol* y el *Concierto para piano en re* para la mano izquierda (1931), mucho más

sombrío y que fue escrito para el pianista vienés Paul Wittgenstein que había perdido su mano derecha en la 1ª Guerra Mundial. [*Encarla-99*]

[lxxii] PANNAIN, Guido, 1952, *Musicisti dei tempi nuovi*, Milán

[lxxiii] El legado del romanticismo musical es tan complejo como sus orígenes. Los movimientos del impresionismo, el expresionismo y el verismo deben mucho a las ideas románticas ; incluso subsiste cierto romanticismo reprimido en la obra de un compositor tan antirromántico como Strawinsky, mientras que un romanticismo más abierto ha guiado las ideas de compositores tan cercanos a la música del siglo XX como Leos Janácek y Béla Bartók, o el pleno romanticismo del único gran compositor inglés de la época, Edward Elgar. A pesar de ello, ya estaban creciendo nuevas ideas durante la primera década del nuevo siglo, y el romanticismo no alcanzó el año 1914 como idea artística central. [*Encarta-99*]

[lxxiv] Los ocho 'modos' de la música medieval y del renacimiento (conocidos ahora como modos eclesiásticos, si bien también eran utilizados por la música profana de aquella época), eran patrones escálicos que sentaron las bases del canto gregoriano. En 1547 el monje suizo Henricus Glareanus escribió un tratado llamado *Dodecachordon*, en el que abogaba por la adopción de cuatro modos más. El juego completo de la docena de modos estaba compuesto por seis escalas llamadas modos auténticos, que comenzaban sucesivamente sobre las notas re, mi, fa, sol, la y do (el si –'diabolus in musica- se consideraba inapropiado) y comprendían la escala de notas correspondiente a las teclas blancas de un teclado de piano moderno ; además de seis escalas más, denominadas modos plagales, cada cual en correspondencia con uno de los modos auténticos, pero comenzando sobre el quinto grado de la escala auténtica original. Además, cada modo poseía una nota dominante (generalmente el quinto grado, aunque a veces se trataba del sexto o séptimo grado) en la que se cantaba, durante la práctica del canto llano, la mayor parte del texto. Por ello, todos los modos usaban las mismas notas ; sólo variaba la secuencia de tonos y semitonos, de modo que una melodía de canto llano que comenzara en un grado dado de la escala desplegaría una secuencia distinta de intervalos según el modo en el que se cantara. Glareanus dio a los doce modos unos nombres derivados de los que creía eran sus denominaciones griegas originales. A pesar de equivocarse en ello, los nombres se han mantenido. Los nombres y gamas de los modos son los siguientes (los modos auténticos son impares y los plagales, pares): (1) *Dórico*, extensión re-re, dominante la ; (2) *Hipodórico*, extensión la-la, dominante fa ; (3) *Frigio*, extensión mi-mi, dominante do ; (4) *Hipofrigio*, extensión si-si, dominante la ; (5) *Lidio*, extensión fa-fa, dominante do ; (6) *Hipolidio*, extensión do-do, dominante la ; (7) *Mixolidio*, extensión sol-sol, dominante re ; (8) *Hipomixolidio*, extensión re-re, dominante do ; (9) *Eólico*, extensión la-la, dominante mi ; (10) *Hipoeólico*, extensión mi-mi, dominante sol ; (11) *Jónico*, extensión do-do, dominante do ; (12) *Hipojónico*, extensión sol-sol, dominante mi. Estos modos también son susceptibles de transponerse para comenzar en cualquier otro tono. En el sistema de la tonalidad que surgió a finales del siglo XVI, fueron los modos jónico y eólico (los adicionales por los que abogaba Glareanus) los predominantes, sobreviviendo como escala mayor y menor respectivamente. Los otros modos cayeron en desuso en la música culta durante el siglo XVII, aunque, sin embargo, han sobrevivido en la música folklórica. [*ibid.*]

[lxxv] GARCIA MATOS, Manuel, 1953, "Folklore en Falla", en *Música*, 3-4 y 6, Madrid

[lxxvi] PAHISSA, J. 1955, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Suramericana

[lxxvii] THOMAS, J. Mª, 1950, *Manuel de Falla en la isla*, Mallorca

[lxxviii] Ernesto Halffter (1905-1989), llamado el 'Halffter portugués', fue, igual que su hermano Rodolfo, miembro del Grupo de los Ocho, y desde 1923, año en que compuso sus *Dos bocetos sinfónicos*, discípulo de Manuel de Falla. cuya *Atlántida* completó. Se relacionó con grandes figuras de la generación del 27 y ganó el Premio Nacional de Música de 1925 por su pieza *Sinfonietta*, que, estrenada tres años más tarde en Buenos Aires, le dio fama internacional. Ese mismo año se estrenó su ballet *Sonatina*. Se trasladó a Lisboa, donde fue profesor en el Instituto Español, y compuso *Rapsodia portuguesa* (1939). Regresó a España en 1940 y en 1943 fue elegido director del Conservatorio de Sevilla. En 1944 estrenó la suite *Dulcinea*, los ballets *El cojo enamorado* y *Fantasía galaica* en 1955 y 1956, respectivamente, el *Concierto para guitarra y orquesta* en 1969, *Pregón*, habanera, en 1972, *Tiento* en 1973 y la pieza para piano *Preludio y danza* en 1978. También compuso música sacra: *Canticum in honorem Papam Johannem XXIII* (Cántico en honor del Papa Juan XXIII) en 1964, *Dos salmos* en 1967, y *Gozos de Nuestra Señora* (1970). [*Enciclopedia Planeta Multímedia*]

[lxxix] Jacint Verdaguer (1845-1902), hijo de campesinos modestos, ingresó a los diez años en el Seminario de Vic. En 1865 y 1868 recibió varios premios en distintos juegos florales. Tras ser ordenado sacerdote fue destinado a una pequeña parroquia rural, y allí empezó a trabajar en *L'Atlántida*. Posteriormente, tras un paréntesis de dos años embarcado como capellán en el 'Guipúzcoa', que hacía la ruta de La Habana, inició una de las etapas más fecundas de su vida como capellán y confidente de la familia del marqués de Comillas ; permaneció en ese puesto durante dieciocho años, rodeado de un ambiente culto y refinado que estimularía su producción poética, y en 1877 'L'Atlántida' obtuvo el Premio de la Diputación de Barcelo -

na. Siguieron muchas otras obras, entre las que destacó *Canigó*, tal vez la más ambiciosa, y que impulsó la restauración del cenobio románico de RipoII por la exaltación que el poema hace del monasterio. Tras un viaje a Tierra Santa, en 1886 publicó *Dietari d'un pelegri a Terra Santa*, *Jesús infant* y *Nazaret-Betlem*. Quizá influido por este viaje, Verdaguer sufrió una profunda crisis que le hizo reconsiderar drástica-.mente sus convicciones y practicar una caridad sin mesura, todo lo cual le condujo a contraer fuertes deu-das. Más tarde publicó una serie de artículos en los que atacaba a su obispo y al marqués de Comillas. Se le retiró la licencia eclesiástica, lo que acentuó su profunda tristeza, reflejada en *Flors del Calvari*. Falleció de tuberculosis, ya reintegrado a la Iglesia y con un gran reconocimiento popular. [*ibid.*]

[lxxx] Atlántida, en la tradición de la antigüedad clásica, una extensa isla en el océano Occidental (el océano al oeste del mundo conocido), cerca de las Columnas de Hércules. Los primeros relatos registrados sobre la Atlántida, de la que se dice que fue tragada por el océano como resultado de un terremoto, aparecen en el *Timeo* y en el *Critias*, dos diálogos de Platón. Según la narración del *Timeo*, la isla fue descrita al estadista ateniense Solón por un sacerdote egipcio, quien sostenía que la Atlántida era más extensa que Asia Menor y Libia juntas. El sacerdote reveló además que una floreciente civilización se desarrolló en la Atlántida supuestamente alrededor del año 10.000 a.C. y que la nación había conquistado a todos los pueblos mediterráneos excepto a los atenienses. En el *Critias*, Platón registra la historia de la Atlántida y pinta a la nación como una república utópica. Aunque la historia y el material descriptivo de Platón son probablemente ficticios, existe la posibilidad de que él haya tenido acceso a testimonios no muy remotos. La tradición de que una isla perdida como la Atlántida haya tenido un desarrollo floreciente ha fascinado siempre a la imaginación popular, y la tradición continúa sobreviviendo. En el siglo XX algunos oceanógrafos han defendido la teoría de que la Atlántida fue una isla griega en el mar Egeo. La isla, llamada Thyra, fue sepultada por una erupción volcánica alrededor del año 1500 a.C. Otras teorías se han basado en descubrimientos arqueológicos, y distintos investigadores han identificado a la isla con Creta, las islas Canarias, la península Escandinava y América. [*Encarta-99*]

[lxxxi] ENGELS, Fr., 1888, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofia clásica alemana*

[lxxxii] Por *alma* se entiende, en muchas religiones y filosofías, un elemento inmaterial que, junto con el cuerpo material, constituye al ser humano individual. En general, el alma se concibe como un principio interno, vital y espiritual, fuente de todas las funciones físicas y en concreto de las actividades mentales. La creencia en alguna clase de alma que puede existir independiente del cuerpo se encuentra en todas las culturas conocidas. En muchas culturas contemporáneas de tradición oral, se dice que los seres humanos tienen varias almas (a veces hasta siete) localizadas en diferentes partes del cuerpo, cada una con distintas funciones. La enfermedad es descrita a menudo como la pérdida del alma ; lo que puede ocurrir, por ejemplo, cuando las brujas roban el alma o los espíritus del mal lo apresan. La fe en la existencia de las almas puede tener efectos sociales importantes mediante el reforzamiento de los deberes morales y servir como principio guiador en la vida. El significado cultural de la creencia en las almas refleja la universalidad de los problemas para los cuales representa una respuesta: la compleja cuestión de la personalidad humana, las experiencias morales y espirituales de la vida, y la eterna cuestión de la inmortalidad. [*Encarta-99*]

[lxxxiii] Dios se identifica con el Ser en una religión. En concreto, en las confesiones monoteístas, se considera que un único Dios es creador u origen de todas las cosas que existen y se describe en términos de atributos perfectos, por ejemplo, su infinitud, inmutabilidad, eternidad, bondad, conocimiento (omniscien-cia) y poder (omnipotencia). La mayoría de las religiones atribuyen a Dios ciertos rasgos de carácter que se comprenden gracias a un lenguaje metafórico o a una interpretación literal, como voluntad, amor, cólera y misericordia. Muchos pensadores religiosos han sostenido que Dios es tan diferente de los seres mortales que debe ser considerado en esencia como un misterio más allá de la capacidad de comprensión humana. No obstante, la mayoría de los filósofos y teólogos han supuesto que es posible un conocimiento limitado de Dios y han formulado diferentes concepciones de él en términos de atributos divinos y trayectorias de conocimiento. Las concepciones filosóficas y religiosas de Dios han estado muy diferenciadas. En el siglo XVII, por ejemplo, el matemático y pensador religioso francés Blaise Pascal comparó de manera poco propicia el 'Dios de los filósofos', una noción abstracta, con el 'Dios de la fe', una realidad viva, experimentada. En general los místicos, que reclaman la experiencia directa del ser divino, han afirmado la superioridad de su conocimiento de Dios a las demostraciones racionales de su existencia y de los atributos propuestos por filósofos y teólogos. Algunos teólogos han intentado compaginar los enfoques filosóficos y experimentales de Dios, como en la doble vía del teólogo alemán del siglo XX Paul Tillich, que habló de Dios como la "*causa del ser*" y el "*interés último*". Una cierta tensión es quizá inevitable, no obstante, entre el modo en que los doctrinarios hablan de Dios y el modo en que la mayoría de los creyentes piensan de él y lo experimentan. [*ibid.*]

[lxxxiv] El *materialismo* es, en la filosofia occidental, aquella doctrina según la cual toda existencia se puede reducir a materia o a un atributo o efecto de la materialidad. Según esta doctrina, la materia es la última

realidad y el fenómeno de la conciencia se explica por cambios fisioquímicos en el sistema nervioso. El materialismo es, por lo tanto, lo opuesto al idealismo, que afirma la supremacía de la mente y para el que la materia se caracteriza como un aspecto u objetivación de la mente. El materialismo extremo o absoluto se conoce como 'monismo materialista', expuesto por el metafísico británico William Kingdon Clifford en su obra *Elementos de dinámica* (1879-1887). Para esta teoría la materia y la mente son consustanciales, siendo la una un mero aspecto de la otra. El materialismo filosófico data de la antigüedad clásica y ha tenido numerosas formulaciones. El materialismo antirreligioso nace del espíritu de hostilidad hacia los dogmas teológicos de la religión organizada, en concreto los del cristianismo. Entre los más notables exponentes del materialismo antirreligioso se encuentran los filósofos franceses del siglo XVIII Denis Diderot, Paul Henri d'Holbach y Julien Offroy de la Mettrie. De acu erdo con el materialismo histórico, formulado en los escritos de Karl Marx, Friedrich Engels y Vladímir Ilich Lenin, en cada época histórica el sistema económico imperante determina las necesidades de la existencia, la forma de organización social y política, así como los aspectos religiosos, éticos, intelectuales y artísticos de cada época. En los tiempos modernos el materialismo filosófico estuvo muy influido por la doctrina de la evolución e incluso puede decirse que ha sido asimilado por la misma. Los evolucionistas trascienden el simple antiteísmo o ateísmo materialista y pretenden mostrar cómo las diversidades y las diferencias en el universo son el resultado de procesos naturales en oposición a los fenómenos sobrenaturales. [*ibid.*]

[lxxxv] Para Marx, el único objeto de la Historia es la sociedad en su estructura económica. Esto resulta ser justamente lo contrario de lo que afirmaba Hegel, pues para aquél era Dios el responsable de la historia universal. Por supuesto que bajo esa estructura económica reconoce Marx la existencia de una 'superestmctura' compuesta *deformas ideológicas* (Derecho, Moral, Religión y Metafisica), pero ésta sólo es una sombra o reflejo de la 'estructura' que sólo participa indirectamente de su historicidad. En el 'materialis-mo histórico' (así se llama la filosofía del marxismo), en vez de ser las cosas reflejo de las ideas (como en Platón, el primer idealista), resulta que son las 'formas ideológicas' las que constituyen un reflejo de la estructura económica ('las cosas'). La razón para ello, según Marx, es que *las ideas que dominan en una época histórica determinada son las ideas de la clase dominante*. Esta concepción es criticada, entre otros, por Max Weber. En opinión de Weber, el 'materialismo histórico' endurece en forma dogmática la relación entre las formas de producción y de trabajo y las demás manifestaciones de la sociedad. Según él, en definitiva, el marxismo se equivoca al otorgar una importancia primordial a la estructura económica, relegando la 'superestructura ideológica' a ser un simple reflejo de la misma. Algo parecido dirían, ya en la segunda mitad del siglo XX, los componentes de la Escuela de Frankfurt. [ABBAGNANO, N., op. cit., pp. 178 ss.]

[lxxxvi] Vid. *supra*

[lxxxvii] MILA, M., 1944, *Cent' anni di musica moderna*

[lxxxviii] Béla Bartók (1881-1945), el famoso compositor y musicólogo húngaro, huérfano de padre a los siete años, fue orientado hacia la música por su madre, pianista de talento obligada a dar clases para mantener a sus dos hijos. Cursó estudios musicales en Budapest, a pesar de haber obtenido una beca para ingresar en el conservatorio de Viena. En 1907 se convirtió a su vez en profesor de piano, mientras se iba transformando en un reputado intérprete. A pesar de su frágil salud y de su apariencia huraña e introvertida, realizó numerosas giras por países extranjeros, que alternaba con viajes de estudio por Europa central y más tarde por Africa, con el fin de recoger y grabar miles de cantos folklóricos. Vivió con gran intensidad la eclosión del siglo XX y recibió la influencia de un conjunto de determinantes estéticos, que intentó sintetizar a lo largo de su vida, fraguando todas estas corrientes en una música extraordinariamente personal y de una perfección formal y estilística indiscutibles, inspirada a menudo en el folklore nacional húngaro y la música popular, en la línea de Rimski-Korsakov, así como en el romanticismo de Franz Liszt, el impresionismo de Debussy, el expresionismo de Strawinsky y el cromatismo de Berg. Todas estas corrientes caracterizan una música de vivo colorido, de salvaje violencia, a la vez que de dulzura serena profundamente inspirada en las raíces del folklore. Cultural al tiempo que popular, su arte traduce un gran esfuerzo de síntesis y de asimilación, así como de evolución y renovación constantes. Sus éxitos más perfectos son las composiciones para piano, que Bartók trató por vez primera como instrumento de percusión, como en sus tres conciertos (1926, 1931 y 1945) o en la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), y para instrumentos de cuerda, como sus seis cuartetos (1908, 1917, 1927, 1928, 1934 y 1939), en los que es posible seguir fielmente su evolución, o el *Concierto para violín y orquesta* (1938). Sin embargo, su obra más popular es el *Concierto para onquesta* (1943). [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[lxxxix] Por música *de salón* se entiende las piezas generalmente breves y no necesariamente superficiales que se solían interpretar en los 'salones literarios', reuniones de personas cultas y refinadas que empezaron a proliferar desde el siglo XVII hasta el XIX, en especial en Francia, y en las que se congregaban tanto gentes mundanas como cultas. Los primeros salones literarios tuvieron lugar en París y en ellos se reunían regularmente (en general, una vez a la semana) personalidades de la aristocracia, de la política, de las

letras y de las artes para charlar sobre temas literarios, morales, mundanos o filosóficos. A partir de 1613, la marquesa de Rambouillet, aristócrata refinada y culta, se alejó de la corte de Enrique IV porque la c onsideraba vulgar y comenzó a recibir en su casa a las mentes más exquisitas de su tiempo. El salón del Ho - tel de Rambouillet se convirtió en un cenáculo brillante y atrajo a gentes tan formadas como Scarron, la marquesa de Sévigné, madame de La Fayette o Madeleine de Scudéry. Siguiendo su ejemplo, otras damas de mundo y caballeros también abrieron su salón. La influencia de los salones en la evolución de los usos, modas y gustos literarios del siglo XVII fue considerable (la idea de una academia de las le tras francesas, por ejemplo, surgió del salón de Conrat). Durante el siglo XVIII, la moda siguió prosperando y muchos viajeros extranjeros que estaban de paso por la ciudad también acudían a ellos, por lo que al regreso a sus países respectivos siguieron el ejemplo. En España, los salones de tipo francés tuvieron un gran desarrollo durante los siglos XVIII y XIX, especialmente en Madrid desde la llegada de los Borbones. Muy impor - tante fue el del marqués de Villena, pues de allí surgió la Real Academia Espa ñola, y el de Carolina Coro - nado en el siglo XIX. En Buenos Aires fue famoso el salón de Marcos Sastre, que agrupó a jóvenes es - critores románticos de espíritu francés y donde destacó Esteban Echeverría. El salón en España y Latinoa - mérica se confunde a veces con la tertulia literaria, que, aunque en parte coinciden, no son exactamente lo mismo. El salón es más cosmopolita y versátil. [*Encarta-99*]

[xc] Vid. *supra*

[xci] MOREUX, S., 1955, *Béla Bartók*

[xcii] Se trata de Zoltán Kodály (1882-1967), con Bartók el mayor exponente de la música magiar contem - poránea. En 1900 se trasladó a Budapest para estudiar composición y letras, especialidad en la que se gra - duó en 1906 con una tesis sobre la música tradicional húngara. Posteriormente estudió el patrimonio folklórico de su país (*Corpus musicae popularis hungaricae*, 1951) y desarrolló un innovador método de enseñanza de la música. Alejada del posromanticismo y del expresionismo, su obra se oríentó hacia la es - tética de la escuela nacionalista. Compuso música sacra (*Psalmus Hungaricus*, 1932), sinfónica (*Danzas de Maroszék*, 1930 ; *Danzas de Galantha*, 1933), de cámara y escénica *(Hary János*, 1926). [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xciii] BARTÓK, Béla, 1979, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI

[xciv] Entendemos por *tonalidad* la organización jerárquica de los sonidos en relación con una nota privile - giada que sirve de referencia: la tónica. El sistema tonal se formó progresivamente desde inicios del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII y fue posteriormente codificado por l os teóricos. Las principales carac - terísticas de la tonalidad son la supervivencia de los modos mayor y menor (los únicos que se siguieron cultivando de los antiguos modos eclesiásticos de origen griego), la importancia, decisiva en armonía, de las cadencias y las funciones esenciales de los grados más importantes: tónica, dominante y subdominan - te. En la segunda mitad del siglo XIX el uso creciente de notas cromáticas y antiguos modos eclesiásticos debilitó el sistema tonal. Surgieron nuevas ordenaciones melódicas (*escala de tonos*), técnicas (*politonali - dad*) y teorías (*dodecafonismo*) que, dentro del nombre genérico de 'atonalidad', negaban la jerarquía e interdependencia entre las notas. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[xcv] Vid. *supra*

[xcvi] En la afinación temperada, relación entre dos o más notas que, perteneciendo a tonalidades distintas y teniendo nombres diferentes, corresponden al mismo sonido (por ejemplo, mi sostenido y fa). [*Enciclope - dia Planeta Multimedia*]

[xcvii] La *cadencia* es una fórmula musical que brinda una sensación de reposo al final de una frase o com - posición. Dichas fórmulas no sólo suenan así en un sentido estrictamente musical, sino también, dada su familiaridad, llevan al oyente a esperar un punto de detenimiento temporal o permanente. En Occiden te, desde los comienzos de la música polifónica, ciertas secuencias de acordes se han convertido en habitua - les en las cadencias. Dichas secuencias se han ido modificando con el cambio de los estilos musicales. Con la evolución de la armonía tonal tradicional (a principios del siglo XVIII), las fórmulas cadenciales siguieron siendo reconocidas como un lugar común. La fórmula más utilizada, llamada *cadencia perfecta,* es una progresión V-I. Es decir, un acorde de dominante (construido sobre la quinta nota de la escala) seguido de otro construido sobre la primera nota, es decir, la tónica o tonalidad. La cadencia que se mueve de un acorde de subdominante o superdominante (construido sobre la cuarta nota de la escala) hacia la tó - nica, es decir, IV-I, como en el 'Amén' al final de los himnos, se llama *cadencia plagal*. La cadencia que se mueve del acorde de dominante al de submediante (construido sobre la sexta nota de la escala), es de - cir, V-VI, se llama *cadencia rota* o *interrumpida*. La cadencia que va del acorde de tónica o subdomi - nante a la dominante, es decir I-V o IV-V, se llama *cadencia imperfecta*. Las cadencias 'rotas' e 'imper - fectas' poseen la función de eludir el retorno esperado a la tónica. Una variante de la cadencia imperfecta, llamada *cadencia frigia*, resuelve (en una tonalidad mayor) sobre el acorde de dominante de la tonalidad relativa menor (en do mayor, por ejemplo, la relativa menor es La menor ; su dominante por ello es mi - sol#-si). Otra variación, en una tonalidad menor, es utilizar como a corde de tónica final un acorde mayor

en lugar de uno menor -por razones que se desconocen se denomina 'tercera de Picardía'. Aparte de éstas hay muchas variaciones menores, en las que la secuencia de acordes preparatorios o una inversión de los acordes (la distribución de las notas dentro del acorde) se ve alterada. Hay muchos otros tipos de progresiones cadenciales. Su diversidad permite a los compositores crear diferentes grados de reposo, desde ligeras pausas al final de una frase, hasta la resolución completa de movimiento al final de una pieza. En la música que consiste en melodías sin armonizar, como el canto llano o la canción folklórica, ciertos giros de la melodía pueden señalar una cadencia. El ritmo o la recurrencia de ciertos instrumentos también puede funcionar como una cadencia, especialmente en algunas músicas no occidentales o del siglo XX. [*Encarla-99*]

[xcviii] Darius Milhaud (1892-1974), compositor frances, estudio en el conservatorio de París, donde fue alumno de A. Gédalge, Ch. Widor y V. D'Indy. Amigo del escritor P. Claudel, en 1916 le acompañó como secretario a Brasil, donde recibió la influencia del folklore latinoamericano y, posteriormente, la del jazz tras un viaje a Estados Unidos. En 1918 conoció a E. Satie y más tarde se unió al 'Grupo de los Seis'. Su obra, de carácter politonal y vanguardista, reúne más de cuatrocientas composiciones y abarca: música sinfónica, música coral, música de cámara; música instrumental y música para la escena. [*ibid.*]

[xcix] El *simbolismo* fue un movimiento literario y de las artes plásticas que se originó en Francia a finales del siglo XIX. El simbolismo literario fue un movimiento estético que animó a los escritores a expresar sus ideas, sentimientos y valores mediante símbolos o de manera implícita, más que a través de afirmaciones directas. Los escritores simbolistas, que rechazaron las tendencias anteriores del siglo (el romanticismo de Victor Hugo, el realismo de Gustave Flaubert o el naturalismo de Emile Zola), proclamaron que la imaginación era el modo más auténtico de interpretar la realidad. Al mismo tiempo se alejaron de las rígidas normas de la versificación y de las imágenes poéticas empleadas por sus predecesores, los poetas parnasianos. Entre los principales precursores de la poesía simbolista figuran el escritor estadounidense Edgar Allan Poe, el poeta francés Gérard de Nerval y los poetas alemanes Novalis y Hölderlin. El simbolismo nace en la poesía de Charles Baudelaire. Algunas de sus obras, como *Las flores del mal* (1857) y *El spleen de París* (1869) fueron tachadas de decadentes por sus contemporáneos. Stéphane Mallarmé se encargó de difundir el movimiento a través de su salón literario y su poesía, como se pone de manifiesto en *La siesta de un fauno* (1876). Sus ensayos en prosa, *Divagaciones* (1897) constituyen una de las principales aportaciones teóricas a la estética simbolista. Otras obras fundamentales de este movimiento fueron las *Romanzas sin palabras* (1874) de Paul Verlaine y *El barco ebrio* (1871) y *Una temporada en los infiernos* (1873) de Arthur Rimbaud. El simbolismo sobrevivió hasta bien entrada la década de 1890 en las obras de poetas franceses como Jules Laforgue y Paul Valéry, así como en la obra del escritor y crítico Rémy de Gourmont. *Peleas y Melisanda*, del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, es una de las pocas obras de teatro simbolistas. El simbolismo se difundió por todo el mundo ; su influencia fue especialmente notable en Rusia, donde cabe destacar la obra del poeta Alexander Blok, y tuvo un gran impacto en la literatura del siglo XX. En el área española influyó en la poesía de Ruben Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. [*Encarta-2000*]

[c] Un 97% de la población húngara es magiar, descendientes de las tribus ugrofinesas y turcas que se mezciaron con las tribus de ávaros y eslavos en Hungría en el siglo IX d.C. Entre las minorías étnicas del país se encuentran alemanes, eslovacos, serbios, croatas, gitanos y rumanos. Situadas en la periferia del Imperio Romano, estas provincias fueron de las primeras en caer en manos de las tribus germánicas que empezaron a invadir el territorio romano en los años finales del siglo II d.C. Las tribus germánicas fueron más tarde expulsadas de la región por los hunos. Después de la muerte de Atila, los pueblos germánicos volvieron a ocupar el área, para ser expulsados de nuevo, en el siglo V, por los ávaros, un pueblo de Asia. Con el declive del poder ávaro durante el siglo VIII, los moravos (uno de los pueblos eslavos), tomaron las partes septentrional y oriental de la región y entre el 791 y 797 Carlomagno, rey de los francos. Anexionó el resto de la región a sus dominios. Un siglo más tarde, en el 895 o el 896, los magiares, una tribu de origen ugrofinés, tomó el control de Panonia. Bajo la dirección de su semilegendario jefe Arpad, los invasores conquistaron Moravia, atacaron la Península Itálica e hicieron incursiones en el interior del territorio germano. Los magiares recorrieron Europa central durante más de medio siglo tras la muerte de Arpad (907) y en el 955 devastaron Borgoña. Ese mismo año, Otón I el Grande, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, los derrotó en la batalla de Lechfeld. Tras esta derrota, los magiares mantuvieron relaciones amistosas con el Sacro Imperio Romano Germánico, por lo que el cristianismo y la cultura de Occidente empezaron a penetrar en Hungría. [*ibid.*]

[ci] Vid. *supra*

[cii] Antes de la 1ª Guerra Mundial, algunos escritores, entre ellos el famoso poeta italiano Gabriele D'Annunzio, y los pensadores franceses Georges Sorel, Maurice Barrés, Charles Maurras y el conde Joseph de Gobineau, expresaron ideas fascistas. Todos ellos se opusieron a los valores de la Ilustración de individualismo, democracia y racionalismo secular, y, en conjunto, sus ideas han sido presentadas como una re-

acción a estos valores que fueron representados por la Revolución Francesa. El libro italiano *Fascisti* respondió a los ideales revolucionarios de "*libertad, igualdad, fraternidad*" con la exhortación "*¡Creer! ¡Obedecer! ¡Combatir!*". En general, veneraban la fuerza, la heroica voluntad del gran líder, la fuerza vital del Estado, la mística de los uniformes y formaciones paramilitares, y la utilización no contenida de la violencia para afianzar y fomentar el poder político. La filosofia de Friedrich Nietzsche, manipulada de forma artera por la mayoría de los fascistas, facilitó ideas y consignas poderosas al fascismo, sobre todo 'el triunfo de la voluntad' y el símbolo del 'superhombre'. Algunos fascistas recurrieron al cristianismo como una fuerza conservadora, mientras otros rechazaban la moralidad cristiana por reprimir la voluntad. Muchos tomaron ideas del darwinismo social sobre la lucha competitiva en y entre los estados y sobre la obligación evolutiva que tiene el fuerte de aplastar al débil ; esas ideas a menudo implicaban racismo. La mayoría de los teóricos fascistas abrazó el nacionalismo extremo que, en algunos casos (Gobineau, Barrés, Maurras) incluía el antisemitismo. Como parte de su antirracionalismo, algunos propusieron un culto místico a la tradición y al Estado. La 'batalla por los nacimientos' de Benito Mussolini simbolizó la visión fascista del papel de la mujer como pilar pasivo del hogar y madre de futuros miembros de las fuerzas armadas. "*La mujer*" -escribió el fascista italiano Ferdinando Loffredo- "*debe volver bajo el sometimiento del hombre, padre o esposo, y debe reconocer por lo tanto su propia inferioridad espiritual, cultural y económica*". Uniendo el feminismo militante con el marxismo y la lucha de clases, los fascistas hicieron un llamamiento a la reconciliación entre los sexos así como entre las clases sociales, pero en términos masculinos. Pierre Drieu La Rochelle, escritor francés que más tarde hizo apología de la ocupación nazi, condenó el feminismo por ser una "*doctrina perniciosa*" y afirmó que las mujeres, carentes de las cualidades espirituales de los hombres, eran una fuente de decadencia. A pesar de esto, muchas mujeres han apoyado el fascismo, como Alessandra Mussolini, nieta de Mussolini, figura destacada del partido neofascista italiano Alianza Nacional. [*Encarta-2000*]

[ciii] El concepto de *progresismo* agrupa al conjunto de teorías y doctrinas partidarias de la innovación y del progreso en todos los órdenes de la vida pero, de modo especial, en el social y en el político. Se define, en parte, por oposición a actitudes y posiciones contrarias. Así, en el plano político, frente al conservaduris - mo y a la reacción. Toda la vida política de Europa y América durante los siglos XIX y XX ha estado marcada por esta oposición. Muchas corrientes nacionalistas y populistas americanas han incorporado el progresismo como seña de identidad ideológica. En el plano religioso se opone a los principios de integrismo y de fundamentalismo, y se ve asociado con frecuencia al de laicidad. Pero donde el concepto adquiere un contenido originario y pleno es en el plano social. Como tal, y en forma de movimiento, surgió a principios del siglo XX en Estados Unidos, como respuesta a las consecuencias que el fuerte proceso de industrialización tuvo sobre emigrantes, mujeres y niños. En su componente social, el progresismo apoya todas aquellas medidas legislativas tendentes a salvaguardar los derechos de los trabajadores, reforzar los procesos de participación directa de los ciudadanos en la vida política y romper monopolios y *trusts*. [*ibid.*]

[civ] Se conoce por *realismo socialista* un estilo artístico generado en la Unión Soviética en la década de 1930 con fines propagandísticos y que se difundió a otros países comunistas después de la II Guerra Mundial. Dicho movimiento se fraguó en la extinta URSS durante la época de Iósiv Stalin y el primer paso hacia su establecimiento oficial fue en 1932, cuando el Comité Central del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) decretó que todos los grupos artísticos independientes se disolvieran en favor de las nuevas formaciones controladas por el reciente Estado. En el año 1934 el yerno de Stalin, Andrei Zhdanov, pronunció un discurso en el Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos en el cual se afirmaba que el realismo socialista era la única forma de arte aprobada por el Partido. A partir de ese momento, los artistas fueron requeridos para suministrar un "*panorama históricamente concreto de la realidad en su desarrollo revolucionario*". Zhdanov también repitió la frase de Stalin que describía al artista como un 'ingeniero del alma humana'. El soporte de esta teoría estética estaba fundado en los escritos de Marx, Engels y Lenin. La esencia del Realismo Socialista se desarrolló gradualmente desde esas premisas y sus preceptos se volvieron confusos a través de las subsiguientes críticas y comentarios del Partido. Venían a decir que el artista debería pintar sucesos y personas reales desde una óptica optimista e idealizada que proporcionara la imagen de un futuro glorioso de la URSS bajo la era comunista. El arte debía ser accesible a las masas y tener un propósito social. En aquel momento, con las demostraciones de procesos y depuraciones de los oponentes políticos en la década de 1930, los artistas que no acataron los dogmas del realismo socialista fueron expulsados de su empleo, exiliados o asesinados. En severo contraste con el ambiente de la vanguardia de la década de 1920, todo arte formalista y progresista fue censurado como capitalista y burgués y desprovisto de cualquier relevancia para el proletariado. Aunque el partido restringió drásticamente la libertad artística, hubo sin embargo una gran variedad de interpretaciones del realismo socialista en términos de estilo y de temática. [*ibid.*]

[cv] La *filosofía de la vida*, o 'vitalismo', constituye aquel aspecto del idealismo (las ideas o esencias inmateriales abstractas preceden y dan origen a lo material) que argumenta que los organismos vivos (no la matería simple) se distinguen de las entidades inertes porque poseen fuerza vital que no es ni física, ni química (también *élan vital*). Los vitalistas establecen una frontera clara e inquebrantable entre el mundo vivo y el inerte. Para esta corriente de pensamiento, la vida no se puede explicar por completo, con leyes fisicoquímicas, y por ello sus seguidores no dan valor a las investigaciones bioquímicas de células y organismos, ni consideran que tales trabajos conduzcan al conocimiento último de la vida. Por definición, la fuerza vital no es susceptible de ser estudiada de una forma empírica. El vitalismo se distingue de la visión religiosa tradicional del origen de la vida, en que no necesita atribuir la fuerza vital a un creador o poder sobrenatural, si bien es compatible con esta idea. También se distingue del organicismo u holismo en que los organismos vivos funcionan de forma integrada, como un todo y no como un simple mosaico de partes independientes. Pocos biólogos tienen hoy en cuenta el vitalismo en ninguna de sus formas, aunque sí reconocen la importancia del organicismo y la holistica en la aplicación del análisis de sistemas a organismos vivos. [*ibid.*]

[cvi] MARCUSE, H., 1969, "La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del Estado", en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur

[cvii] Se denomina *imperialismo* a la práctica de dominación empleada por las naciones o pueblos poderosos para ampliar y mantener su control o influencia sobre naciones o pueblos más débiles ; aunque algunos especialistas suelen utilizar este término de forma más específica para referirse únicamente a la expansión económica de los estados capitalistas, otros eruditos lo reservan para caracterizar la expansión de Europa que tuvo lugar después de 1870. Las razones por las cuales los estados han aspirado a crear imperios a lo largo de la historia son de diversa índole, y podrían clasificarse, en términos generales, dentro de tres grupos: económicas, políticas e ideológicas. Los efectos del imperialismo suelen girar en tomo a los aspectos económicos, dado que esta perspectiva es la que prevalece en los debates sobre sus posibles móviles. La polémica surge entre aquellos que creen que el imperialismo implica explotación y es la causa del subdesarrollo y el estancamiento económico de las naciones pobres, y los que alegan que, pese a las ventajas que proporcionó esta situación a las naciones ricas, también las naciones pobres se beneficiaron, al menos a largo plazo. Las consecuencias políticas y psicológicas del imperialismo son igualmente difíciles de determinar. Este fenómeno ha demostrado ser destructivo y creativo a la vez: ha destruido instituciones tradicionales y formas de pensar, y las ha sustituido por las costumbres y mentalidad del mundo occidental, ya se considere esto un beneficio o un perjuicio. [*Encarta-2000*]

[cviii] El progreso incesante de la historia queda explicado, de acuerdo con la concepción marxista, a partir de la evolución del 'modo de producción' propio de cada época, el cual se define en función de la relación dialéctica entre fuerzas productivas y relaciones de producción. Esta dialéctica llegaría a su fin con el 'comunismo', que vendría a significar un retorno completo y consciente del hombre a sí mismo, como 'hombre social', o (lo que viene a ser lo mismo, según Marx) como 'hombre humano'. El comunismo, según Marx, guarda las siguientes características: (a) Resuelve la oposición entre la naturaleza y el hombre (*fuerzas productivas*), y (b) Suprime la oposición entre hombre y hombre (*relaciones de producción*). [ABBAGNANO, N., op. cit., pp. 183 -85]

[cix] Marx se propone reivindicar al 'hombre existente' en todos sus aspectos. En este extremo se nota la influencia de Feuerbach. Ahora bien ; Marx se propone ir más lejos que aquél, pues esta reivindicación no la hace a través de la religión ("*la religión es un opio para el pueblo*", escribe), sino por medio de un concepto tomado de la filosofía social francesa: la praxis revolucionaria. Según Marx, en efecto, el hombre no llega a la solución de sus problemas mediante la especulación metafísica, sino a través de la acción críticamente iluminada y dirigida. Este punto de vista lleva consigo, como se advierte en las 'Tesis sobre Feuerbach', una interpretación del hombre y de su mundo que al mismo tiempo sea empeño de transformación. Por *relaciones sociales de producción*, por otra parte, entiende Marx las que se establecen entre los propietarios de los medios de producción y los productores directos en un proceso de producción determinado ; tales relaciones pueden ser de dos tipos: (a) Relación de '*explotador-explotado*' (los propietarios de los medios de producción viven a costa del trabajo de los productores directos, como ha venido ocurriendo en la esclavitud, la servidumbre de la gleba y el capitalismo) ; (b) Relación de '*colaboración recíproca*' (existe una propiedad social de los medios de producción ; ningún sector productivo vive de la explotación de otro sector). Tal situación sólo puede darse, según Marx, en el comunismo. [ibid., pp. 179 ss.]

[cx] El *existencialismo* es una doctrina filosófica que establece el primado de la existencia sobre la esencia, de la vivencia subjetiva sobre el conocimiento objetivo y de la experiencia vital e individual sobre el sistema conceptual. Enraizado en Kierkegaard, tan fervoroso creyente como visceral antihegeliano, el existencialismo tiene en J.-P. Sartre a su más típico representante, cuya radical filosofía del absurdo fue compartida por A. Camus. Sin embargo, paradójicamente, pueden apreciarse rasgos existencialistas en

san Agustín e, incluso, en Hegel (en especial en su 'Fenomenología del espíritu') y, pese a la negativa de los interesados a aceptar ser llamados existencialistas, G. Marcel armoniza un innegable talante existencial con una actitud explícitamente creyente, y Heidegger se mantiene tan distante del ateísmo como del teísmo, a la vez que parece servirse mejor del discurso sistemático que del ensayo, del drama o de la novela (géneros sin duda preferidos por Sartre y por Marcel) para expresar su desconfianza ante el esencialismo. En cualquier caso, y pese a las profundas divergencias existentes entre sus representantes, el existencialismo puede caracterizarse como filosofía preocupada básicamente por el hombre y por el problema de la deshumanización de la época contemporánea, por el sujeto individual en su relación con los otros individuos y por los temas más propios de la subjetividad: la finitud, la autenticidad, el compromiso, la soledad, la angustia y la muerte. [*Enciclopedia Planeta Multimedia*]

[cxi] Cfr. la 11ª 'Tesis sobre Feuerbach', de Karl Marx, que dice: "*Los filósofos han interpretado el mundo de diversas maneras ; lo que hay que hacer es transformarlo*".

[cxii] La vinculación directa de este filósofo con el nacionalsocialismo está archidemostrada, a pesar de sus reiterados intentos de negarla. Vid. FARIAS, V., 1989, *Heidegger y el nazismo*, Barcelona, Muchnik.

[cxiii] Según Kant, sobre la moral no se pueden emitir juicios sintéticos 'a priori', es decir, no se puede afirmar nada con carácter universal y necesario, como requeriría la ciencia. Por ello se limita a proponer una especie de 'moral provisional' parecida a la de Descartes o Spinoza ; para él, efectivamente, *únicamente merecen el calificativo de 'morales' aquellos actos que se asientan en la buena voluntad sin restricciones.* Dicha 'buena voluntad' se fundamenta en los imperativos, entendiendo por tales unas reglas prácticas que se le dan a un ente cuya razón no determina enteramente la voluntad. Los 'imperativos' son de dos tipos, según Kant: (a) *Hipotético* (o 'condicional'): Los mandamientos de la razón están condicionados por los fines que se pretende alcanzar; (b) *Categórico* (o 'apodíctico'): Los mandamientos de la razon no están condicionados por ningún fin: la acción se realiza por si misma y es un bien en si mismo. [FERRATER MORA, J., 1979, *Diccionario de Filosofia,* Madrid, Alianza]

[cxiv] La muerte de Francisco José 1 el 21 de noviembre de 1916 y el ascenso al trono de su sucesor. Carlos I, debilitó los lazos entre Hungría y Austria. El malestar interno se incrementó, y el 25 de octubre de 1917, el conde Mihály Károlyi constituyó un Consejo Nacional que demandaba el sufragio universal, la disolución de la Dieta y la firma de la paz con los Aliados. El Imperio Austro-Húngaro fue disuelto oficialmente el 11 de noviembre de 1918, y cinco días después el Consejo Nacional proclamó la República Democrática Húngara, con Károlyi como primer presidente de la misma. No obstante, el malestar social y político continuó, y en marzo de 1919 los comunistas derrocaron al gobierno de Károlyi. Béla Kun (1886-1939), dirigente comunista húngaro que presidió en 1919 la República Soviética de Hungría, se adhirió al socialismo marxista en su juventud y posteriormente se hizo miembro del Partido Socialdemócrata húngaro. El ejército austro-húngaro le reclutó cuando estalló la 1ª Guerra Mundial ; fue capturado por las tropas rusas en 1915 y enviado aun campo de prisioneros de Siberia. Kun dedicó los dos años siguientes a difundir el pensamiento socialista revolucionario entre los prisioneros. Tras la Revolución bolchevique de 1917, se le permitió ir a Moscú, en donde pasó a ser el líder de una liga de comunistas húngaros. Un año después encabezó a este grupo en su marcha a Budapest e inició una campaña para derrocar al gobierno de la República Democrática Húngara, recientemente constituida. Fue arrestado y encarcelado por las autoridades en 1919, pero al cabo de un mes el presidente del gobierno, Mihály Károlyi, consciente de que el régimen no tardaría en caer, entregó el poder a Kun y a los comunistas, que proclamaron inmediatamente la República Soviética Húngara. El nuevo gobierno, que instauró una República de Consejos (sovíets), nacionalizó todas las empresas industriales y comerciales, expropió los bancos y estableció la censura en la prensa. Mientras tanto, los checos invadieron Hungría desde el norte y los rumanos lo hicieron desde el sur. Incapaz de hacer frente a la intervención extranjera y enfrentado al crecimiento de la opinión contrarrevolucionaria entre el campesinado, Béla Kun y el Consejo que presidía dimitieron el 1 de agosto de 1919, huyendo a Austria. Tres días después los rumanos ocuparon Budapest y mantuvieron el control del país hasta el 14 de noviembre. [*Encarta-2000*]

[cxv] Hacia 1915 se propuso por primera vez celebrar el Día de la Hispanidad el día 12 de Octubre, y la propuesta fue secundada rápidamente por los países hispanoamericanos. México adoptó oficialmente esta iniciativa durante el régimen del presidente Alvaro Obregón a sugerencia del filósofo y maestro José Vasconcelos, que era entonces titular de la Secretaría de Educación. Este acuñó, además, como lema de la Universidad Nacional, la expresión "*Por mi raza hablará el espíritu*", aplicando el concepto de 'raza' a la comunidad de países latinoamericanos hermanados por su lengua y cultura. El Día de la Raza, denominado así en América, es un día feriado en el que se celebran discursos y ofrendas florales ante el monumento erigido a Cristóbal Colón en una de las principales glorietas del Paseo de la Reforma, en la ciudad de México. Durante algunos años los grupos radicales que se oponen a esta conmemoración han promovido marchas y plantones en las cercanías del mencionado monumento, dando lugar a confrontaciones con las fuerzas del orden. [*ibid.*]

[cxvi] El filósofo alemán del siglo XVIII Immanuel Kant estuvo interesado en los juicios del gusto estético. Los objetos pueden ser juzgados bellos, proponía, cuando satisfacen un deseo desinteresado que no implica intereses o necesidades personales. Además, el objeto bello no tiene propósito específico y los juicios de belleza no son expresiones de las simples preferencias personales sino que son universales. Aunque uno no pueda estar seguro de que otros estarán satisfechos por los objetos que juzga como bellos, puede al menos decir que otros deben estar satisfechos. Los fundamentos de la respuesta del individuo a la belleza, por lo tanto, existen en la estructura de su pensamiento. El arte debería dar la misma s atisfacción desinteresada que la belleza natural. Resulta paradójico que el arte pueda cumplir un destino que la naturaleza no puede: puede ofrecer belleza y fealdad a través de un objeto. Una hermosa pintura de un rostro feo puede incluso llegar a ser bella. [*ibid.*]

[cxvii] Gustave Flaubert (1821-1880), novelista francés encuadrado dentro de la escuela realista, alabado por su objetividad y la esmerada perfección de su estilo, cualidades ambas que se pueden encontrar en *Madame Bovary*, su trabajo más representativo. Esta novela hubo de enfrentarse a un importante proceso legal. Tanto el autor como el editor fueron acusados de inmoralidad, y aunque resultaron absueltos en el proceso legal llevado contra ellos, el escándalo empañó el lanzamiento del libro, y hast a mucho después de la publicación no se reconoció como una de las obras maestras de la literatura francesa. *Madame Bovary*, subtitulada *Costumbres provincianas*, es, en apariencia, una convencional historia de adulterio, pero logra convertirse en un profundo análisis de la humanidad y, en concreto, en un ataque a la monotonía y a las desilusiones de la vida burguesa. Emma Bovary, con la imaginación repleta de románticas ilusiones sobre el amor y la pasión, se topa con la realidad de un insípido matrim onio que la ahoga. Entonces busca las sensaciones y emociones, que cree existen por haberlas leído en los libros, por medio de una serie de aventuras amorosas. Lo que ella ve y siente al principio como grandes pasiones, verá después que en realidad no son mucho más interesantes que su aburrida vida matrimonial. En un ataque de desesperación, se quita la vida. Flaubert refleja con gran acierto la tragedia de este personaje. *Madame Bovary* ha resultado ser una obra de referencia constante, hasta el punto de s er considerada una obra maestra del realismo. [*ibid.*]

[cxviii] SCHILLER, Fr. Von,m 1957, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Reclam

[cxix] El *naturalismo,* en literatura, es una teoría según la cual la composición literaria debe basarse en una representación objetiva y empírica del ser humano. Se diferencia del realismo en que incorpora una actitud amoral en la representación objetiva de la vida. Los escritores naturalistas consideran que el instinto, la emoción o las condiciones sociales y económicas rigen la conducta humana, rechazando el libre albedrío y adoptando en gran medida el determinismo biológico de Charles Darwin y el económico de Karl Marx. El naturalismo surgió por primera vez en las obras de los escritores franceses Edmond Huot de Goncourt, su hermano Jules Huot de Goncourt y Emile Zola, en cuyo ensayo 'La novela experimental' (1880) expuso su teoría del naturalismo literario. El naturalismo en España, más que una corriente literaria, se plasmó en obras y periodos concretos de escritor es como Benito Pérez Galdós, con *La desheredada* (1881), Leopoldo Alas 'Clarín' en *La Regenta* (1884), Armando Palacio Valdés con *El señorito Octavio* (1881) y Vicente Blasco Ibáñez en su llamado 'ciclo valenciano'. Emilia Pardo Bazán fue probablemente la única escritora que defendió abiertamente el naturalismo en su ensayo *La cuestión palpitante* (1883). Sus novelas *Los pazos de Ulloa* (1886) y *El cisne de Vilamorta* (1885), entre otras, se consideran naturalistas. En Sudamérica, el naturalismo aparece en la novela hacia 1880 en una corriente que busca sobre todo analizar los problemas étnicos y sociales a través de la conducta de los personajes. En Argentina fue el escritor Eugenio Cambaceres el máximo representante de esta escuela, con obras como *Sin rumbo* (1885) o *En la sangre* (1887), a la que se adscribieron también Juan Antonio Argerich, Manuel T. Podestá y Francisco Sicardi. El mexicano Federico Gamboa publicó en 1903 *Santa*, que le dio renombre y le hizo conocido del gran público. El uruguayo Eduardo Acevedo Díaz escribió una trilogía sobre la independencia titulada *Ismael* (1888), y la peruana Clorinda Matto de Turner inició el naturalismo peruano con *Aves sin nido* (1889). En Chile, Baldomero Lillo publicó *Sub-Terra* (1904) y *Sub-Sole* (1907), y Augusto D'Halmar *Juana Lucero* (1902), ambos muy influidos por el naturalismo ruso y francés. [*Encarta-2000*

[cxx] La primera novela importante de Emile Zola (1840-1902) escritor francés y creador del naturalismo, *Thérése Raquin* (1867), es un detallado estudio psicológico del asesinato y la pasión. Más tarde, inspirado por los experimentos científicos sobre la herencia y el entorno social, Zola decidió escribir una novela que ahondara en todos los aspectos de la vida humana, que documentara los males sociales, al margen de cualquier sensibilidad política. Asignó a esta nueva escuela de ficción literaria el nombre de 'naturalismo'. con el que pretendía hacer un análisis tan científico como los que habían hecho Darwin y Marx y escribió una serie de veinte novelas entre 1871 y 1893 bajo el título genérico de *Les Rougon-Macquart* con el fin de ilustrar sus teorías a través de una saga familiar. Tras una ardua investigación produjo un sorprendente y completo retrato de la vida francesa, especialmente la parisina, de finales del siglo XIX. Sin embargo, fue calificado de obsceno y criticado por exagerar la criminalidad y el comportamiento a menudo patoló-

gico de las clases más desfavorecidas. Algunos de los libros que se ocupan de las cinco generaciones de la familia Rougon-Macquart, alcanzaron una gran popularidad. Entre las novelas de esta serie destacan *La taberna* (1877), un estudio sobre el alcoholismo, *Nana,* basada en la prostitución, *Pot-bouille* (1882), un análisis sobre las pretensiones de la clase media, *Germinal* (1885), un relato sobre las condiciones de vida de los mineros, *La bestia humana* (1890), una novela que analiza las tendencias homicidas, y *El desastre* (1892), un relato sobre la caída del Segundo Imperio. Estos libros, que el propio Zola consideraba documentos sociales, influyeron enormemente en el desarrollo de la novela naturalista. Sus obras posteriores, escritas a partir de 1893, son menos objetivas, más evangelizantes y, en consecuencia, menos logradas como novelas. [*ibid.*]

[cxxi] VALLS GORINA, Manuel, 1962, *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente

[cxxii] Vid. *supra*